Fordította
Lőrinszky Ildikó

JACQUES LE GOFF

KÖZÉPKORI HŐSÖK és CSODÁK



EURÓPA
KÖNYVKIADÓ
BUDAPEST, 2012

A fordítás az alábbi kiadás alapján készült:
JACQUES LE GOFF: Héros et merveilles du Moyen Âge

A szerzőtől az Európa Könyvkiadónál megjelent:
Assisi Szent Ferenc

Hankának
(1934–2004)

ELŐSZÓ

Ez az új kiadás annak a gazdagon illusztrált kötetnek a zsebkönyvváltozata, melyet a Seuil jelentetett meg 2005-ben. Most is elmondom, mi volt a szándékom e könyv megírásával. Először is szerettem volna kiemelni, milyen szerepet játszik a képzeletvilág a történelemben, másfelől megmutatni, hogy a középkor által teremtett hősök és csodák, amelyek többnyire az adott korszak társadalmi és anyagi valóságát szublimálták – katedrálisok, lovagok, szerelem (Trisztán és Izolda), játékok és látványosságok (zsonglőrök, trubadúrok és *trouvère*-ek), kivételes nők, akik Isten és a Sátán között foglalnak helyet (Melusina, Johanna pápa, Izolda, a valkűr) –, hosszú időn át fogva tartották az emberek képzeletét. Kifejezetten arra törekedtem, hogy hosszú idő távlatában kövessem e képzeletvilág alakváltozásait, elhalványuló és újjáéledő szakaszaival. Újjáéledése főleg a romantikához és még inkább a művészet új kifejezési formáihoz – a mozihoz és a képregényhez – kötődik.

Végső célom az volt, hogy a képeken keresztül is hangsúlyozzam a középkor modernségét.

BEVEZETÉS

E könyv szövege és képei a történettudomány egy új, fellendülőben lévő területére kalauzolják az olvasót: a képzeletvilág területére.

Évelyne Patlagean ezt így definiálja: „A képzeletvilág területe az összes olyan reprezentációt magába foglalja, amely átlép a tapasztalati tények és a belőlük levonható logikai következtetések határán. Ez azt jelenti, hogy minden egyes kultúrának, tehát minden egyes társadalomnak, sőt egy többszörösen tagolt társadalomban minden egyes szintnek megvan a maga képzeletvilága. Másként fogalmazva, a valóság és a képzeletvilág közötti határ elmozdulhat, de mindig ugyanazon a változatlan területen belül, mert ez utóbbi nem más, mint az emberi tapasztalatok teljessége, a legtágabb közösségi és a legszűkebb személyes értelemben egyaránt."[1]

L'Imaginaire médiéval[2] (A középkor képzeletvilága) című könyvemben megpróbáltam pontosan kijelölni a képzeletvilág területét. Először is elkülönítettem a vele rokon fogalmaktól. Mindenekelőtt a reprezentációtól. Évelyne Patlagean-

nak igaza van, amikor azt mondja, hogy a képzeletvilág a reprezentációk együttesét jelenti, de ebbe a nagyon általános kifejezésbe az észlelt külső valóság bármiféle mentális lefordítása beletartozik. „A képzeletvilág a reprezentációs mező része, de ezen belül a nem-reproduktív fordítást jelenti, vagyis nem egyszerűen mentális képekké alakítja a valóságot, hanem kreatív, költői módon transzponálja, a poézis eredeti jelentése szerint." A képzeletvilág a szó szoros értelmében vett fantázia sodrásában átlépi a reprezentáció határát. A képzeletvilág legendákat, mítoszokat teremt és táplál. Úgy jellemezhetnénk, mint egy társadalom, egy civilizáció álmainak rendszerét, mely a valóságot a szellem szenvedélyes látomásaivá formálja. Ezután azt is tisztáznunk kell, mi a különbség a képzeletvilág és a jelképek között. A középkori Nyugat jelképrendszerben gondolkodott, mindenekelőtt azáltal, hogy az Újtestamentumban folyton ótestamentumi utalásokat keresett, s az előbbit az utóbbi szimbolikus fordításának tekintette. Példának vegyünk egy olyan csodát, amelyről a későbbiek során szó esik: amikor Victor Hugo azt mondja Quasimodóról, hogy „a székesegyház nemcsak a társadalmat jelentette számára, hanem a világegyetemet is, a nagy természetet is",[3] ez a katedrális nemcsak jelképes, hanem a képzeletvilág része is, mert „az egész templom valami rémlátásos, természetfölötti, hátborzongató alakot öltött; itt is, ott is szemek és szájak nyíltak rajta".[4] Végül különbséget kell tennünk képzeletvilág és ideológia között. Az ideológia hátterében álló világnézet megpróbál egy adott jelentést ráerőltetni a reprezentációra, s ez a jelentés ugyanúgy eltorzítja

az „anyagi” valóságot, mint azt a másik valóságot, amit a képzeletvilág jelent. A középkori gondolkodást, a középkori nyelvet ez az ideológia strukturálja, mely a hatékonyabb meggyőzés érdekében a képzeletvilágot is a szolgálatába állítja: így például a két kard témáját, melyek közül az egyik az egyházi, a másik a világi hatalmat jelképezte, az egyházi ideológia úgy használta fel, hogy a világi kardot a spirituális kard alá rendelte, míg a kard vagy pallos önmagában a háborús szenvedéllyel áthatott középkori képzeletvilág egyik meghatározó eleme volt. A képzeletvilág kifejezés természetesen a képzelet szóra utal, de a képzeletvilág története nem azonos a hagyományos értelemben vett képzelet történetével; olyan képek megalkotásának és felhasználásának történetét jelenti, amelyek egy társadalom cselekedeteinek és eszméinek mozgatórugói, mert az őket átjáró, megelevenítő gondolkodásmódból, érzékenységből, kultúrából fakadnak. Ennek a történetnek a megírása azért vált lehetővé, mert a történészek néhány évtized óta másként nyúlnak a képekhez.[5] Jean-Claude Schmitt, azon történészek egyike, akik a legtöbbet tettek a képek újszerű történeti megközelítéséért és tudományos felhasználásáért, arra hívta fel a figyelmet, hogy a történész számára az újszerűen értelmezett kép azokat a jelentéseket sűríti magába, mint a középkori *imago*. „Ez a fogalom ugyanis a világról és az emberről alkotott középkori felfogás középpontjában áll. Nemcsak az ábrázolt tárgyakra vonatkozik, hanem a nyelvi »képekre« is, a meditáció és az emlékezet, az álmok és látomások »mentális« képeire...”

A kép fogalma végső soron az egész keresztény antropológiát érinti, hiszen a Biblia első szavai az embert nevezik „képmásnak": „Jahve azt mondja, hogy *»ad imaginem et similitudinem nostram«* teremti meg az embert (Ter 1,26)."[6] Ez a könyv tehát szövegek és képek összefüggő együttesére épül, és a kiváló ikonográfus, Frédéric Mazuy felkészültségének és kutatómunkájának köszönhetően jött létre. Munkámnak nem célja, hogy átfogó képet adjon a középkori képzeletvilágról, csak ennek az együttesnek a jellegzetességeit szeretné bemutatni néhány jól ismert alkotóelemén keresztül. Mint a kötet címe is jelzi, hősökről és csodákról lesz szó. A „hős" kifejezés, mely az ókorban olyan embert jelentett, aki bátorságával és győzelmeivel kitűnt a többiek közül, ám nem tartozott az istenek és félistenek magasabb rendű kategóriájába, a középkor és a kereszténység eljövetelével eltűnt a nyugati kultúrából és nyelvhasználatból. Ettől kezdve kétféle embert tekintettek hősnek, anélkül hogy a szót kimondták volna: egy új embertípust, a szentet és egy középponti szerephez jutó vezetőt, a királyt. Nemrég jelent meg egy munkám a középkori „hősök" e két kategóriájáról.[7] A jelen kötetben szereplő hősök magas rangú vagy előkelő emberek, akik azonban nem szentek vagy királyok. Ehhez a kategóriához a középkori nyelvben a *preux* (vitéz) szó áll a legközelebb, mely a XII. századi ófranciában melléknévből főnévvé vált. A kifejezés, melyből a későbbi *prouesse* szó származik, a XII. században a hadi erényekhez és a bátorsághoz kötődik, és általában a merész harcost, a jó lovagot jelenti. A XIII. században a szó jelentése az 'udvari', 'nemes',

‘dicső’, ‘becsületes’ felé tolódik el. A kötetben bemutatott hősök szorosan kötődnek a harci bátorsághoz és az udvari élethez. A szereplők egy része történelmi személy, akiknek alakja köré hamar legenda szövődött. Ilyen például Nagy Károly és a Cid. Mások félig-meddig legendás alakok, homályos, olykor bizonytalan eredetükből emelkedtek fel a hős státuszába. Ezt példázza Artúr, Britannia királya, aki egy nagyon korai középkori krónikában bukkan elő, vagy Roland gróf, aki tényleg Nagy Károly unokaöccse volt, de szinte semmit nem lehet tudni róla.

Megint mások kizárólag a legendák világába tartoznak. Ide sorolható egy állítólag női pápa, Johanna pápa, egy útonálló lovag, a gyengék védelmezője, Robin Hood, aki a XIV. századi krónikákban tűnik fel, de egyetlen történelmi személlyel sem sikerült meggyőző módon azonosítani. Egyértelműen ez Melusina tündér és Merlin varázsló esete. Az iménti felsorolásból kiderül, hogy a középkori képzeletvilág történelem és legenda, valóság és képzelet elemeiből olyan összetett világot teremt, mely a valóság szövedékét a középkori emberek képzeletét fogva tartó, valószerűtlen lényekből szövi. Látható, hogy csak olyan alakokat szerepeltettünk a listán, akik köré vagy már a középkorban, vagy a későbbiek során legenda fonódott: Jeanne d’Arc például nem foglalkoztatta a középkori emberek képzeletét, és amikor többé-kevésbé legendás alakká vált, akkor sem vált le igazán a történelemről, legfeljebb annyiban, hogy egyesek valódi szentet láttak benne, mások számára pedig egy nacionalista ideológia megszemélyesítője lett. Azt is láthatjuk, hogy az itt felso-

rolt hősök listáján szinte kizárólag férfiak szerepelnek. Igen jellemző ez arra a korra, arra a civilizációra, amelyet Georges Duby „férfias középkornak" nevezett. Pedig a középkor során a nők is előtérbe kerültek, részben a mítoszokon és legendákon keresztül: a kötetben négy igen különböző nőalakot találunk. Egyikük, egy regényes nőalak az udvari kultúra leglényegéhez tartozik, Izoldáról van szó, akit nem akartam elválasztani Trisztántól, s aki jelzi, hogy a középkor társadalmi valóságában és képzeletvilágában mennyire jelen voltak a híres párok: Abélard és Héloïse, Assisi Szent Ferenc és Szent Klára, Trisztán és Izolda. Tanulmányomban együtt szerepeltetem Trisztánt és Izoldát, akiket a könyörtelen legenda el akart választani egymástól, szerencsére hiába. Egy másik nőalak a klerikusok agyrémeinek szüleménye. Világosan mutatja, hogy ezek a durva és esetlen harcosok mennyire féltek az új Évának tekintett nőtől, bájaitól, rontásaitól. Micsoda botrány, micsoda katasztrófa, ha egy nő álnok módon olyan alakot ölt és olyan tisztséget tölt be, mely csakis férfit illet. Ebből a félelemből, ebből a rémképből született Johanna pápa legendája.

A kötetben szereplő két másik nőalak nem földi teremtmény. Tündérek, és arról tanúskodnak, hogy a középkori kereszténységben jelen voltak azok az alakok és témák, melyeket a legyőzött, többé-kevésbé feledésbe merült vagy csak látszólag krisztianizált pogány hiedelmek örökítettek át. A germánok pogány hagyományából származik a Valhalla, vagyis a teuton paradicsom kapuját őrző harcias szűz, a valkűr. A másik tündér, Melusina a keltákhoz és az alvilághoz

kötődik. Már itt hangsúlyozni szeretném, milyen fontos szerepet játszik a középkori képzeletvilágban az, amit meglehetősen pontatlanul „populáris kultúrának” nevezünk. Ez a könyv alapvetően nem a „csodás” tárgyakról szól – bár hőseink oldalán viszontlátjuk őket –, így nem szólnak külön fejezetek a középkori képzeletvilág szempontjából oly fontos tárgyakról: a kardokról, mint Nagy Károly Joyeuse-e, Roland Durandalja, Artúr Excaliburja; a kürtökről, melyek közül a leghíresebb Rolandé; a szerelmi bájitalról, mely oly jelentős szerepet játszik Trisztán és Izolda legendájában; s végül arról a titokzatos és misztikus tárgyról, mely a lovagi eszmény tetőpontját jelenti, a Grálról.

Az egyéni alakok mellett a könyv olyan közösségi szereplőket is bemutat, akik folytonosan jelen vannak a középkor képzeletvilágában. Ahogy ezt már a vitézek kapcsán megjegyeztük, ezek vagy a harci bátorsághoz, vagy az udvari kultúrához tartoznak, vagy mindkettőhöz egyszerre. Ilyen a lovagi képzeletvilág középpontjában álló lovag és az udvari kultúra képzeletvilágának középpontjában álló trubadúr. Mellettük szerepeltettem a középkor nagyúri társadalmának mulattatóját, a játékokat kieszelő, nevettető komédiást, a zsonglőrt.

A kötetben nem esik szó azokról a királyokról és szentekről, akikről másutt beszéltem, és ugyanígy kimaradnak belőle más földöntúli lények is. Az eget és poklot benépesítő megszámlálhatatlan teremtmény, akik gyakran vegyülnek a földi halandók közé, az angyalok és démonok, akik szüntelenül támadják vagy segítik az embereket, nem tar-

toznak e kötetbe, melynek szereplői minden legendás vagy mitikus vonásuk ellenére lényegileg emberiek. Az egyedüli kivétel a bűvös vadászat *(la Mesnie Hellequin),* melyet a németek „vad" vagy „üvöltő" vadászatnak *(wilde, wütendes Heer)* neveznek, mert a középkori ember képzeletvilágának éjszakáján átgázoló kísértetlovasok serege emberi lényekből áll, visszajáró lelkek „csodás" csoportját alkotja. Nem szenteltem figyelmet azoknak az emberi külsővel megáldott fantasztikus lényeknek, melyek közül egyik sem vált olyan egyéniséggé, amelyet a középkor az utókorra hagyományozott volna. Az óriásokra és a törpékre gondolok. A középkori képzeletvilágban lépten-nyomon találkozunk velük, de ezek a különleges méretű teremtmények nem maradtak meg mint egyedi karakterek. A törpék közül egyedül egy rendkívüli szépségű törpe, az *Huon de Bordeaux* című epikus hősköltemény *(chanson de geste)* Aubéronja hagyott nyomot a zenetörténetben bűvös kürtjével, Weber romantikus operájának köszönhetően. Az óriások közül a *Trisztán és Izolda* gonosz Morholtján kívül egy igazi hősről tudunk, a szentté avatott Kristófról, aki a korabeli képzeletvilágban a vállán hordozta a gyermek Jézust.

A hősök és a csodák között viszont ott találjuk a csodás állatvilág két képviselőjét.[8] Az állatok nemcsak a középkori férfiak és nők háza táját és a körötte vadon maradt természetet népesítették be, hanem képzeletük univerzumát is, melyet hol megszálltak, hol megvilágítottak. Itt egy legendás állat, az unikornis, és egy valódi állat, a róka képviseli őket, mely az irodalomnak köszönhetően bevonult a legendába.

A középkori ember nem tett különbséget a kettő között, ami jelzi, hogy nem húzódott világos határvonal a puszta képzeletvilág és a fantáziájukkal átszínezett valódi világ között, nem vált el egymástól természeti és természetfeletti, e világ és túlvilág, valóság és fantázia. Kimarad viszont a kötetből a képzeletbeli állatok egyik fontos területe, a szörnyeké.[9] A szörnyek általában kizárólag ártó lények, a kötetben szereplő hősök és csodák pedig vagy kifejezetten segítő jellegűek, vagy kétértelműek. A középkori képzeletvilág legjavát sorakoztattuk fel. A hősök mellett munkánk másik nagy fejezetét a csodák alkotják.[10] A csodás kategóriáját az antikvitás, pontosabban a római tudomány hagyta a keresztény középkorra. A terminus, melyet főleg többes számban, *mirabilia* formában használtak, földrajzi és általában meglepő természeti képződményekre vonatkozott. A fogalom a vulgáris nyelvek közvetítésével elárasztja a középkori irodalmat és érzékenységet; a *merveille* (csoda) már a XIII. századi ófranciában megjelenik Szent Elek legendájában *(Vie de saint Alexis)* és a Roland-énekben *(Chanson de Roland);* más, ugyanígy a latinból származó szavak jelennek meg az olaszban, a spanyolban és a portugálban; ugyanebben az időszakban a német a *Wunder*-t, az angol a *wonder*-t használja, a szláv nyelvek pedig, például a lengyel, a *cud* szót. A *merveilleux* (csodás) a *miraculeux*-vel (csodás, mirákulus) és a *magique*-kal (bűvös, varázslatos) alkot rendszert.

A *miraculeux* Isten kiváltsága, és a természeti törvényeket meghazudtoló isteni tetten keresztül nyilvánul meg. A *magique* (mágikus), bár van törvényes formája is, a fehér

mágia, lényegében a kárhoztatott varázslathoz tartozik, amely vagy az emberi nem ellenségének, az ördögnek, vagy cimboráinak, a démonoknak és boszorkányoknak a számlájára írható. A *merveilleux* (csodás), bár meglepő és érthetetlen, a természet rendjébe tartozik. *Otia imperialia* (A császár mulattatására) című enciklopédikus művében, melyet 1210 körül írt IV. Ottó császár számára, az angol Gervase of Tilbury (Gervasius Tilburiensis) a következőképpen definiálja a csodás elemet *(merveilleux):* „Ami meghaladja értelmünket, holott természetes." A csodás *(merveilleux)* kategóriája a középkor során egyre szélesebb és szélesebb lett, mert az emberi tevékenység által a földi és az emberi hatókörébe vonta a mintegy Istentől elragadott szépségeket.

A csodás *(merveilleux)* területéhez az tartozik, ami meglepetést váltott ki a középkori férfiakból és nőkből. Bámulatot kelt. A középkori ember leggyakorlottabb és legtöbbet dicsért érzékéhez, a látáshoz kötődik. A csodás *(merveilleux)* előtt a középkori férfiak és nők nagy szemeket meresztettek, és ezzel egy időben szellemük is tűzbe jött. A csoda *(merveille)* ebben a kötetben három épület formájában jelenik meg, közülük mindegyik a középkori társadalmat meghatározó és irányító három fő hatalom valamelyikéhez kötődik. Az első Isten és papjai, a csoda pedig a katedrális. A második a feudális főúr, a csoda pedig a vár. A harmadik a szerzetesi társadalom, a csoda a kolostor. Ezek az épületek kivétel nélkül csodás zárt teret öveznek. Vagyis a zárt kertre és a paradicsomra, a tér csodás szegmentumaira emlékeztetnek.

Középkori képzeletvilágunk nyilvánvalóan térhez és időhöz kötődik. A tér szempontjából alapvetően európai. Bár bizonyos esetekben a hős vagy a csoda a kereszténység egy szűkebb közösségéhez tartozik, a határok könnyen átjárhatóak: Artúr és Robin Hood például főleg brit legenda, a Cid elsődlegesen spanyol, Melusina főleg Franciaországban ihlette meg az emberek képzeletét, és Cipruson, ahol a Lusignan-ház királyi koronához jutott, a valkűr germán és skandináv vidékeken terjedt el.

Időrendi szempontból azt a képzeletvilágot szerettem volna bemutatni, amelyet a középkor teremtett meg és alakított át. Eltekintettem tehát attól, ami egyrészt a görög-római ókorból, másrészt Keletről származik. „A lovag, a lovagság" című részben a vitézek kapcsán látni fogjuk, hogy a XIV. századi emberek – más híres középkori alakok mellett – hogyan alakítottak vitézzé három ókori szereplőt: Hektórt, Nagy Sándort és Caesart, illetve három bibliai hőst: Józsuét, Dávidot és Makkabeus Júdást. A kötet nem tárgyalja ezeket a középkor által csak kölcsönvett vitézeket. Némi tétovázás után Nagy Sándort is kizártam, mert bár rendkívüli népszerűségre tett szert a középkori képzeletvilágban, nem annak a szülötte. Ugyanígy nem tartottam meg a bibliai hősöket sem, mert egyrészt ezeket sem a középkor találta ki, másrészt a középkori klerikusok általában mást formáltak belőlük, mint hősöket vagy vitézeket, leszámítva a kilenc vitéz rendszerébe tartozó három bibliai vitézt. Dávid nagyon is jelen volt a középkorban, de mint király és zenész. Salamon igen rögös utat járt be a középkor során, gonosz varázslóból

végül boldog bölcs lett belőle, de alakja nem tartozik a hősök és csodák problematikájába. Véleményem szerint egyetlenegy ótestamentumi hős tartozik e világ határmezsgyéjéhez, Jónás, akit a cet csodás módon elnyelt, majd kiköpött, meg azok a félelmetes csodák, amelyeket a kereszténység az Újtestamentumba foglalt, de amelyek vitathatatlan sikerük ellenére kilógnak belőle: az Apokalipszis hősei és szörnyűséges csodái. A Kelet, különösképpen India a középkori képzeletvilág egyik leggazdagabb forrása volt.[11] De csak egy indiai – egyébként keresztény – hős vált önálló személyiséggé a középkori Nyugaton, János pap, a papkirály, aki a XII. században állítólag levelet küldött a nyugat-európaiaknak, amelyben leírta India csodáit. Ezt a szöveget azonban csak tudós körökben ismerték, így János pap nem lett elég népszerű ahhoz, hogy bekerüljön a középkori Nyugat hősei és csodái közé. A mítoszok sajátos elterjedése szorosan összefügg a civilizációk történetével. A jelen kötet horizontja a középkori keresztény kultúrára és örökségeire terjed ki: a Bibliát, a görög-római antikvitást, a kelta, germán és szláv területek pogány hagyományait foglalja magába. Ez a kultúrkör széles körű társadalmi elterjedése folytán két részre osztható, tudós és „populáris" kultúrára. A későbbiek során gyakran alámerülünk tehát az európai és nemzetközi folklór mélységeibe, és távoli kulturális örökségeket és közösségeket idézünk fel, nevezetesen azt, amit indoeurópai rendszernek nevezünk (s amelyet például Artúr vagy Melusina kapcsán fogunk emlegetni). De anélkül, hogy tagadnánk ezeket a rokon, sőt összetartozó elemeket, mindenekelőtt azt hangsú-

lyoztuk, micsoda teremtőerőt képviselt a középkori Nyugat a képzeletvilág területén, akárcsak a civilizáció egyéb területein, és milyen eredeti műveket hozott létre. Jó példa erre Eszem-iszom ország (Cocagne) utópiája, melyről pontosan tudjuk, mikor keletkezett. Vagy ha a kollektív hősök közül az általunk vizsgált képzeletvilágban oly fontos szerepet játszó lovagra gondolunk, vajon a középkori lovagok tényleg egy az egyben megfeleltethetőek a második indoeurópai funkciónak, a római *equitus*-oknak, a japán szamurájoknak, és a lovagi szellem nem az európai középkor alkotása és öröksége?

Mivel a mítosz általában egy adott helyhez vagy térhez kapcsolódik, a középkor ugyanígy egy-egy adott helyhez is kötötte hőseit és csodáit, függetlenül attól, hogy tényleg ott születtek-e, és földrajzi szempontból is alaposan beágyazta őket – akár valódi, akár képzeletbeli volt ez a földrajz.

Ez a képzeletvilág időrendi szempontból is az egész középkort átfogja, a IV.-től a XIV. századig. De igazi virágzását, amikor lényegében már-már egységes univerzum lett belőle, a középkori Nyugat nagy korszaka alatt élte: ekkoriban nem csak fellendülésnek indult, hanem – amint erre megpróbáltam rámutatni – a túlvilági értékeket s velük együtt a képeket is leszállította a földre. A középkor hősei és csodái olyan fénylő példák, hőstettek, melyeket a földi világon letelepedő keresztények mutattak fel, akik az e világit a természetfölötti dicsőségével és bájával felékesítették. Ahogy a mennyei Jeruzsálem leszállt az égből a földre, az emberek már itt a földön magukénak érezték és lelkesen ünnepelték

az Isten által életre hívott, megalkotott hősöket és csodákat. A kötet azt szeretné bemutatni, milyen komoly e világi fordulatot vett a középkori kereszténység a legendák és mítoszok kontextusában.[12]

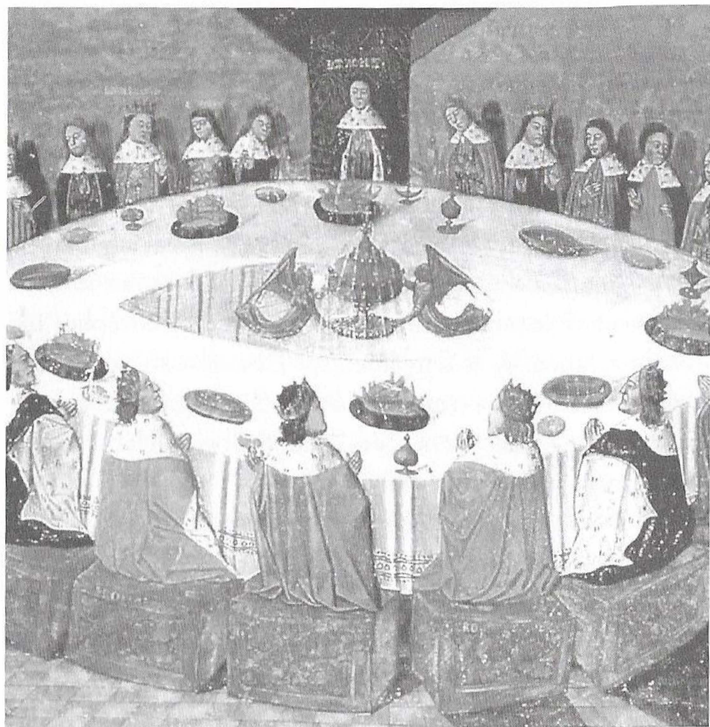
Ennek a képzeletvilágnak a története ugyanakkor jelentős mértékben és lényegileg hosszú távú történet. A kötet a középkor hőseit és csodáit mutatja be, úgy, ahogy a középkor megalkotta, tisztelte, szerette, majd a kései századokra hagyta őket, amelyek során tovább éltek, folytonosan átalakulva, egyszerre utalva a múltra, alkalmazkodva a jelenhez, távlatot nyitva a jövő felé. Bizonyos értelemben a középkorhoz való viszonyulást is rekonstruálni lehet vele, a „középkor szeretetét" – hogy Christian Amalvi szép könyvének címét idézzük.

Jelen munka a képzeletvilág területén folytatja nemrégiben kiadott esszémet, mely ezen a címen jelent meg: *L'Europe est-elle née au Moyen Âge?* [Európa tényleg a középkorban született?][13] Látni fogjuk, hogy bár Európa alapjai lényegében a középkor óta megmaradtak, a mítoszok, hősök és csodák öröksége feledésbe merült, „elveszett" a XVII. és XVIII. század folyamán, amikor – a humanizmustól a felvilágosodásig – kialakult és egyre erőteljesebb lett a „sötét" középkor képe: a korszakot a tudatlanság, az elmaradottság világának, *dark ages*-nek látták. Néhány ritka kivételtől eltekintve a középkori hősök és csodák megint „barbár" színben tűntek fel – jellegzetesen példázza ezt a katedrálishoz kötődő gótika fejlődése –, vagy még gyakrabban a feledés homályába merültek, valahogy úgy, ahogy a középkori freskók tűntek el a gipsz- vagy mészréteg alatt.

A romantika viszont újjáéleszti a középkor legendáit és mítoszait, újrateremti őket a képzeletvilágban, arany legendát sző belőlük. Ez a könyv az emlékezetben lejátszódó változásokat szemlélteti, azt mutatja be, hogyan tűnik el és éled fel, alakul át az, ami egy civilizáció legragyogóbb vonása, az, ami a legragyogóbban fémjelzi.

Ha napjainkig követjük a középkori képzeletvilág fent említett átváltozásait, megfigyelhetjük, hogy a hősök és csodák olyan fénnyel vannak megvilágítva, amely helyreállítja „igazságukat", de közben megőrzi körülöttük azt az aurát is, mely sikerük és történelmi szerepük kulcsa. A középkor ma divatban van, árny és fény között.[14] Ez a munka az „új" középkor fellendülését szeretné elősegíteni, megmutatva, honnan származik, mit jelent, és milyen jövőbeli távlatokat nyit meg Európa vagy a világ előtt.

Ez a kutatás nem végkövetkeztetéseket tár az olvasó elé, inkább csak irányokat jelöl ki, és arra is rámutat, hogy a múltfeltárás technikáit előhívó dokumentumokra épülő történettudomány maga is változik, átalakul az ember által feltalált kifejezésmódokkal és közlésformákkal együtt – ez történt a középkorban is, amikor az írott kultúra lépett a szóbeli kultúra helyébe. Látni fogjuk, hogy a romantika korában lejátszódó „reneszánsz" után napjainkban a XX. század két fő találmányának, a filmnek[15] és a képregénynek[16] köszönhetően a középkori képzeletvilág harmadik reneszánszát éljük. Ha van történet, amelyet alapjaiban újítottak meg a szöveg és a kép nagy fejlődési hullámai, hosszú folytatást biztosítva a számára, az minden bizonnyal a képzeletvilág története.



Artúr király és a Kerekasztal lovagjai (metszet)

ARTÚR

Artúr a középkor egyik
legismertebb hőse.
Alakját valószínűleg
történelmi személy ihlette,
de ez utóbbiról szinte
semmit nem tudunk.

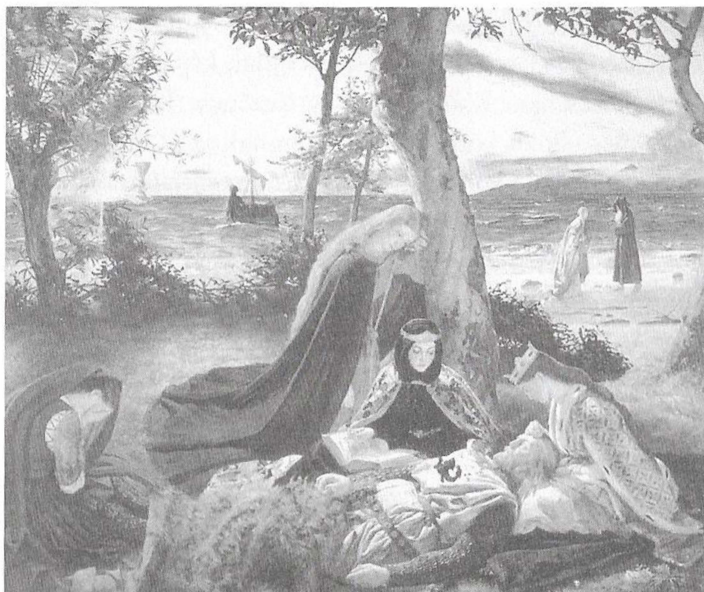
Artúr azoknak a középkori hősöknek a jellegzetes képviselője, akik valóság és képzelet, fikció és történelem között mitikus alakokká váltak, ugyanúgy, ahogy a tényleges történelmi személyek a történelemtől eltávolodva mítosszá lettek, és a képzeletvilágban a fiktív hősökkel egy sorban kaptak helyet. Látni fogjuk, hogy a középkor két nagy hőse, Artúr és Nagy Károly hogyan fejlődik egymással párhuzamosan, olykor egymás útját keresztezve, történelem és mítosz között.

Artúr a IX. században bukkan fel Nennius *Historia Britonum* (A britek története) című krónikájában. Nennius szerint amikor Nagy-Britanniát lerohanták a szászok, egy Artúr nevű hadvezér a brit király oldalán harcolt a megszállók ellen. Állítólag egymaga kilencszáz ellenséget ölt meg. Artúr tehát mindenekelőtt kivételes képességű harcosként, a britek védelmezőjeként lép be a történelembe, és a kora középkorban elmosódott alakja egyértelműen a kelta szájhagyományhoz kötődik, különösen a walesi *Mabinogion*-hoz, amely a hős gyermekkorát meséli el. Artúrt összevetették más kultúrkörök hőseivel, főleg az indoeurópai népek háromfunkciós hőseivel vagy az európai, sőt germán folklór alakjaival. De bármilyen legyen is a hős Artúr, az, akit a nyugati középkor megalkotott és ránk hagyományozott, kelta hős, és szorosan kötődik a brit nemzeti ideológiához.

Artúr születéséről egy feltehetőleg walesi krónikás, Geoffrey of Monmouth (Galfredus Monmutensis) oxfordi kanonok számol be *Historia Regum Britanniae* (A brit királyok története) című, 1135 és 1138 között írt művében. Geoffrey a rómaiakkal érkező Brutusszal, az első brit civilizáció megteremtőjével kezdi Britannia királyainak történetét. A rómaiak és a barbárok egyesüléséből született britek fölött királyok sora uralkodik egymás után, mígnem az utolsó, Uther Pendragon Merlin varázsereje segítségével megtermékenyíti szerelmét, Ingerne-t, aki egy Artúr nevű fiúnak ad életet. Artúr tizenöt évesen király lesz, és sorozatos győzelmeket arat a rómaiak és a nyugat-európai népek fölött. Meghódítja egész Nagy-Britanniát, az északi szigeteket, majd a kontinenst is egészen a Pireneusokig, miután megölte az óriást, aki rettegésben tartotta a Saint-Michel-sziget környékét. Unokaöccse, Mondred azonban elveszi tőle feleségét és királyságát. A harcokból hazatérő Artúr végez vele, de maga is halálos sebet kap, és a walesi partok közelében található Avalon szigetére viszik, ahol vagy meg kell halnia, vagy meg kell várnia, míg meggyógyul, hogy visszaszerezhesse királyságát és birodalmát. Artúr rövid időn belül központi hős lesz a középkori képzeletvilág egyik leggazdagabb és legnagyobb hatású irodalmi szövegegyüttesében, az Artúr-legendában.

Ennek az irodalmi alkotófolyamatnak lényegi mozzanatait jelentik Chrétien de Troyes 1160 és 1185 között született verses regényei, valamint a XIII. század első feléből származó, prózában írt Artúr-legenda. Láthatjuk, hogy

a középkori irodalom teremtő képzelete milyen meghatározó szerepet játszott a hősök és csodák képzeletvilágának megalkotásában. A képzeletvilág története lehetővé teszi, hogy megadjuk a középkori irodalomnak az őt megillető elsődleges helyet a korszak kultúrájában, mentalitásában, ideológiájában és még inkább abban, ahogy mindez tovább él a későbbi századok során. Artúr a „kelta anyagnak" *(matière de Bretagne)* nevezett nagy irodalmi terület központi figurája. Egész sor további hőst hívott életre vagy gyűjtött maga köré, akik közül a legdicsőbbek Gawain, Launcelot és Perceval. Megteremtette a középkori keresztény Nyugat egyik ritka utópikus intézményét, a Kerekasztalt, amelynek lovagjai kivételes hősök, ahogy ezt „A lovag, a lovagság" című fejezetben is látjuk majd. Artúr biztosítja a kapcsot az általa megtestesített hősi harcos és Merlin között, akinek jóslatai és segítsége születésétől haláláig elkísérik. Hozzá köthető az a rendkívüli csoda – a Grál –, mely nem kapott helyet ebben a könyvben, mert gyakorlatilag eltűnt a képzeletünkből. A Grál mágikus tárgy, mely az idők során valamiféle kehely formáját öltötte, s a keresztény lovagoknak, különösen a Kerekasztal lovagjainak kötelességük, hogy e tárgyat felkutassák és megszerezzék. Ebben a mítoszban ér a tetőpontjára az a középkori törekvés, mely a lovagi eszményt keresztény elemekkel színezi át. A Kerekasztal utópiája arra is rávilágít, hogy a hősök és csodák világa a középkori társadalom és kultúra ellentmondásait is magában hordozza. A Kerekasztal az egyenlőség világáról szőtt álom, mely nem valósulhatott meg a középkori társadalomban, hi-



James Archer: *Artúr király halála*

szen ez utóbbi egyenlőtlenségre épült, és szigorú hierarchia jellemezte. A feudális ideológiában ugyanakkor érezhető a törekvés, hogy a társadalom felső rétegében, a nemesség és az arisztokrácia körében egyenlőségre alapuló intézményeket és viselkedésformát hozzon létre. Ezt jelképezi az a gesztus, amikor az úr és vazallusa szájon csókolják egymást. A Kerekasztal nemcsak a világegyetem egészére, a Föld teljességére utal, hanem egy olyan egyenlőség iránti álom megtestesítője is, amelynek Artúr a biztosítéka, s amely társadalmi szinten az arisztokrácia világában valósulhat meg.

Csakhogy Artúr harcos- és lovagszerepénél is fontosabb, hogy a középkori politikai szerveződések első rangú vezetőjét jelképezi, a király mitikus megtestesítője. Jellemző, hogy Artúr igazi neve már nagyon korán *Arthurus rex* lesz – ezt láthatjuk például a dél-olaszországi Otranto székesegyházának XI. századi padlómozaikján –, és az európai költészet képzeletvilágában Artúr egy olyan király jelképe lesz, aki, bár mitikus vonásait elvesztette, szakrális jellegéből megőrzött valamit. Artúr egyfelől jelenvaló és mitikus, másfelől millenárius király. A középkori férfiak és nők gyakran álmodoztak arról, hogy a földön elérkezik a Hit és az Erény uralma, az az Apokalipszisben megjövendölt Millennium, melyet egy történelmi király irányít. Ez a téma Keleten nagyon népszerű volt, ebből született a rejtőzködő emír alakja. Nyugaton olyan uralkodók töltöttek be hasonló szerepet, mint Rőtszakállú Frigyes, aki állítólag nem halt meg, csak alszik egy barlangban, és különösen Artúr, aki Avalonban várja, hogy visszaszerezze uralmát. Ez a *Rex quondam, rexque futurus,* az egykori és majdani király témája.

A Kerekasztal mint mitikus tárgy szorosan kötődik Artúr alakjához, de még jobban összefonódott a nevével az a különleges, személynevet viselő tárgy, mely a nagy harcosokat és nagy lovagokat jellemzi: a kardja. Bűvös kard, mely olyan nehéz, hogy csak ő tudja forgatni, csodálatos módon győzi le vele ellenségeit, harcosokat és szörnyeket, főleg óriásokat, és amikor ez a kard egy tó mélyére süllyed, Artúr élete és hatalma véget ér. Ennek az Excalibur nevű kardnak az eltűnése jelenti az Artúr halálát elbeszélő alkonyi epizód

tetőpontját, s ezt a kardot élesztette újjá a nagy brit rendező, John Boorman *Excalibur* című filmjében. Nagy Károly és Roland is rendelkeznek ilyen külön nevet viselő karddal: Joyeuse, Durandal, Excalibur a kivételes hősök csodás társai. Artúr mindenekelőtt a középkor által kidolgozott értékek egyesülését jelképezi. Bár tagadhatatlanul nyomot hagyott rajtuk a kereszténység, ezek alapvetően világi hősök világi értékei. Artúr magába foglalta a feudális értékek két egymást követő korszakát, a XII. századi vitézséget és a XIII. századi udvariasságot. Egyesítette magában az indoeurópai hagyomány királyainak hármas funkcióját: az első, vagyis szakrális funkciót, a második, hadvezéri funkciót és a harmadik, civilizációs funkciót. Tökéletesen megvalósítja azt a tervet, amelyet a középkor neves szakértője, Erich Köhler oly pontosan definiált: „A feudális világ lovagi-udvari kultúrájának kettős terve a történelmi legitimáció és a mítoszok kidolgozása volt."

Mint minden hős, különösen a középkorban, Artúr szorosan kötődik bizonyos helyszínekhez. Azokhoz, ahol csatáit vívta, ahol uralkodott és ahol meghalt. Mindenekelőtt küzdelmeinek, hódításainak, győzelmeinek helyszíneihez: ilyenek a kelta vidékek, Írország, Wales, Cornwall, Armorica. Aztán a Cornwallban található Tintagel, ahol Artúr megfogant, és Camelot, Artúr birodalmának képzeletbeli fővárosa Cornwall és Wales határán.[1] A csodás szigetek, mint Avalon. A Glastonburyben, Wales határában található angol kolostor, bencés apátság, ahol 1191-ben állítólag megtalálták Artúr és Ginevra királyné földi maradványait.

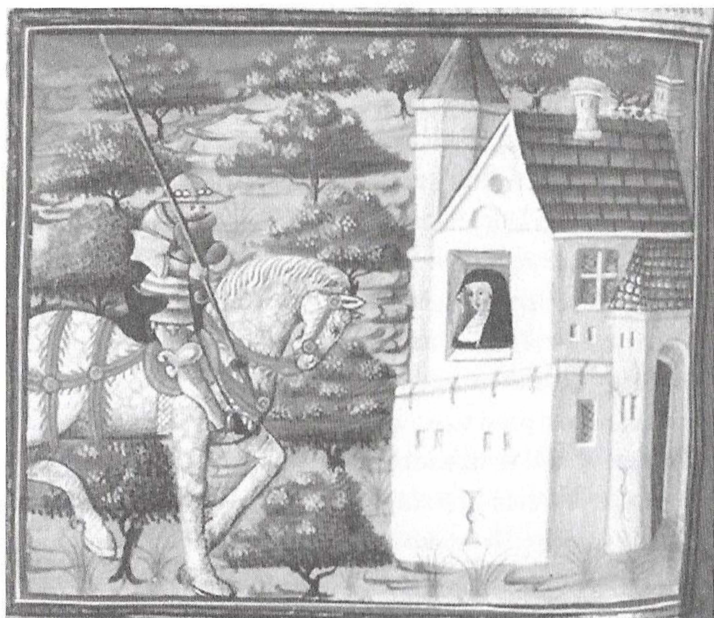
Csakhogy a kelta világtól távol van egy különös hely is, mely az élet és halál között lebegő Artúrhoz, a várakozó királyhoz kötődik. Ez a hely az Etna, amelynek belsejében állítólag ott fekszik a szenvedésétől megszabadult Artúr, aki nyugodtan várja, hogy csodás módon visszatérjen a földre, vagy felemelkedjen a paradicsomba, ahogy ezt egy angol szerző lebilincselő mesegyűjteményében, Gervase of Tilbury (Gervasius Tilburiensis) XIII. század elején született művében olvashatjuk. Artúr tehát ahhoz is kapcsolódik, amit én a purgatórium születésének neveztem, egy olyan korszakhoz, amikor még nem tudták, hogy ezt a helyet Írországba vagy Szicíliába képzeljék-e, s így ez a kelta király egyik első lakosa lett ennek a kereszténység számára oly vonzó purgatóriumnak.[2]

A keresztény Európában azonban – és ez a vonás mind a mai napig megmaradt – nincs teljhatalmú hős, és minden csodának megvan az árnyoldala is. A hős is csak ember, minden ember bűnös, és a feudális hűséggel szemben óhatatlanul megjelenik a gonoszok árulása. Másfelől pedig, bár a monarchikus ideológia a király személyét hősnek állítja be, távol állnak tőle azok a reneszánsz vagy klasszikus korra jellemző törekvések, melyek a királyt abszolutista vonásokkal próbálják meg felruházni. Artúr bűnös, Artúrt elárulják. A bujaságát legyőzni képtelen Artúr saját húgával egyesül, s e vérfertőző kapcsolat gyümölcse Mordred. A nagy személyiséghez nagy bűn illik, a királyok és a hősök (ezt példázza Nagy Károly is) gyakran követnek el vérfertőzést. A bűnben fogant Mordred az áruló, akinek a halála Artúr halálát is előidézi; s bár nem ez volt az egyetlen árulás, amelyet elszenvedett, hiszen fele-

sége, Ginevra is megcsalta vazallusával, Launcelottal, Artúr maga is többször hűtlen volt Ginevrához.

Geoffrey of Monmouth nyomán Artúr sikere egyre nőtt. A siker elsődleges záloga az angliai Plantagenet-ház politikája volt. A hősök politikai célra való felhasználása a fontos történelmi jelenségek egyike, főleg a középkorban és ezen belül az európai történelemben. Az angol királyok Artúrt magasztalták a németekkel és a franciákkal szemben, akik ebben a történelmi-mitikus rokonságért folytatott küzdelemben egyre inkább kisajátították Nagy Károlyt. Így játszott szerepet az európai történelemben egy kétarcú páros, Artúr és Nagy Károly, akik hol erősítették egymást, hol ellentétben álltak egymással.

Artúr olyan nagy sikert aratott, hogy a XIII. század elején Heisterbachi Cézár ciszterci szerzetes *Dialogus miraculorum* című művében elmeséli, hogy a szerzetesek egyszer elbóbiskoltak az apát szentbeszéde alatt, mire a szónok felemelte a hangját, és ezt mondta: „Figyeljetek jól, testvéreim, nyissátok ki a fületeket, mert egy soha nem hallott, rendkívüli történetet fogok elmesélni nektek. Volt egyszer egy király, akit Artúrnak hívtak." Erre a szerzetesek felébrednek, és izgatottan várják a folytatást. Artúrból még a kolostorokban is hős lett. Azt, hogy Artúr népszerűsége a középkorban messze túllépett az arisztokrácia körein, meggyőzően bizonyítja az Artúr keresztnév sikere abban az időszakban, amikor a XIII–XIV. századi nyugati kereszténységben kialakul a névadás modern gyakorlata, vagyis – a városi lakosság körében – elterjed a név és a keresztnév együttes használata.



Perceval a kolostor előtt – illusztráció a *Quête du saint Graal* (A szent Grál keresése) című XV. századi kódexben

Michel Pastoureau meggyőzően mutatta ki, mennyire elterjedt az Artúr és több más keresztnév, melyek a Kerekasztal legismertebb lovagjainak nevéből származtak, és arra is felhívta a figyelmet, hogy a keresztnév sohasem jelentés nélküli, ez „az első társadalmi bélyeg, az első megkülönböztető jel, az első embléma". Közel negyvenezer, a XV. század vége előtt keletkezett francia pecsétfeliratot tanulmányozott abból a szempontból, hogy milyen gyakran szerepel rajtuk a Kerekasztal lovagjainak neve. Kutatásaiból kiderül, hogy

az „Artúr király"-játékból valódi urbánus jelenség lett, egyes területeken ugyanis, például Németalföldön és Itáliában szenvedélyes lelkesedés övezte Artúr alakját egészen a XVI. század közepéig. Franciaországhoz visszatérve ebből az Artúr körül kialakult névadás-antropológiai vetélkedésből Trisztán került ki győztesen, 120 előfordulással, utána következik Launcelot, akinek 79-szer említik a nevét. De Artúr is ott van közvetlenül mögötte a maga 72 előfordulásával, jelentősen megelőzve Gawaint (46 példa) és Percevalt (44 példa).

Ahogy ezt ebben a könyvben gyakran látni fogjuk, a középkori hősök presztízse, mely a XIV. században többnyire elenyészett, a XV. században újjáéled, ez a korszak ugyanis – amint erre Johan Huizinga mutatott rá nagyszerű könyvében, *A középkor alkonyá*-ban – a legvadabb lovagi álmoknak adott életet. Egy angol költő, Malory éleszti fel Artúrt 1485-ös, *Le morte d'Arthur* (Artúr halála)[3] című költeményében. A XVI. századot pedig olyannyira fogva tartja e középkori hős varázslatos emléke, hogy egy másik költő, Spencer ismét feleleveníti Artúr alakját *The Fairy Queen* (1590) című költeményében. A brit nacionalisták által dicsőített Artúr a XVII. századi képzeletvilágban is megőrzi pozícióját. Ezt főleg Purcellnek köszönheti, aki *King Arthur* címen operát komponál; a szövegkönyvet John Dryden írta, aki, bár eleinte élvezte II. Károly kegyét, csak 1691-ben állíthatta művét színpadra.

Artúr végül részese lett annak az újjászületésnek, amelyet a romantika hozott el a középkori képzeletvilág számára. Olyan szerencséje volt, hogy az egyik legnagyobb angol

romantikus költő, Tennyson énekelte meg, aki 1842-ben kiadta *Morte d'Arthur* című költeményét, és élete végéig dolgozott *The Idylls of the King* című művén, melynek teljes szövege 1885-ben jelent meg. Körülbelül ugyanebben az időben Artúr új életre kelt a preraffaelita festők, főleg Dante Gabriel Rossetti (1828–1882) és Edward Burne-Jones (1833–1898) képein. A zene területén Chausson, Wagner hatására, akinek – mint látni fogjuk – döntő hatása volt a középkori (főleg germán) képzeletvilág hőseinek és csodáinak új életre keltésében, 1886 és 1895 között komponálta egyetlen operáját, *Le Roi Arthur* (Artúr király) címen.

Végül a mozi gondoskodott arról, hogy Artúr, a középkori hős és legvitézebb társai ismét régi fényükben ragyogjanak. Jean Cocteau először színpadra állította az Artúr-legendát *Les Chevaliers de la Table ronde* című darabjával (1937). A háború után a remekművek mellett olyan félresikerült alkotások is megjelentek a mozivásznakon, amelyek a közönség körében elterjedt hamis középkorképet tükrözték; ez utóbbiak közé tartoznak az olyan hollywoodi produkciók, mint Richard Thorpe 1953-as filmje, a *Knights of the Round Table* (A Kerekasztal lovagjai), és Joshua Logan 1967-es musicalje, a *Camelot.* A nagy műveket Bresson 1974-es *Lancelot, a Tó lovagja (Lancelot du Lac)* című alkotása, Éric Roehmer 1978-as *Perceval lovag*-ja *(Perceval le Gallois)* és John Boorman 1881-es *Excalibur*-ja jelenti. Steven Spielberg híres filmjében, az *Indiana Jones és az utolsó keresztes lovag*-ban (*Indiana Jones and the Last Crusade,* 1989) Harrison Ford a Grál keresésére indul. Artúr a paródiának

is céltáblája lett, ami a népszerűség jele, így láthatjuk viszont a híres *Monthy Python és a szent kehely*-ben (*Monthy Python and the Holy Grail,* 1975) vagy az *Egy jenki Artúr király udvarában* című filmben,[4] Tay Garnett alkotásában, Bing Crosbyval a főszerepben. Lehet, hogy a hős Artúr hamarosan új alakot ölt, s ezúttal George W. Bush vonásait ölti magára? Jerry Bruckheimer ultrakonzervatív hollywoodi producer nemrégiben pazar költségvetést biztosított Antoine Fuqua *Artúr király* (*King Arthur,* 2004) című kalandfilmjéhez, amelyben Artúr, Ginevra és a Kerekasztal lovagjai Anglia hőseiként szerepelnek, akik a római hódoltság után a szászok ellen küzdenek, hogy országuk töretlenül haladhasson előre a fejlődés útján. Bruckheimer kijelenti: „Több hasonlóságot is találunk Artúr és az afganisztáni vagy iraki helyzet között, ha meggondoljuk, hogy Nagy-Britannia akkoriban római uralom alatt állt, s az ország azért szabadult meg a rómaiaktól, hogy betöltse civilizációs küldetését és harcoljon a barbárság ellen." Artúr még mindig tartogat meglepetést a számunkra.

A KATEDRÁLIS



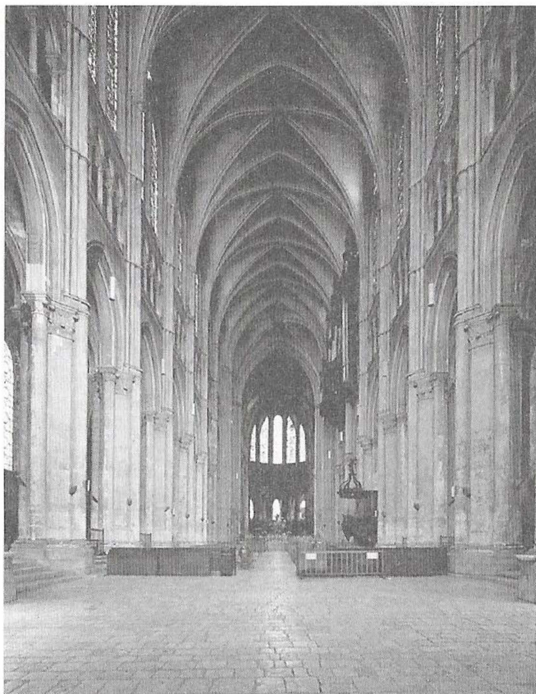
A középkor „csodás" építményei közül
főleg a katedrális és a vár hagyott
mitikus képet maga után
az európai képzeletvilágban.

A katedrális a középkori indoeurópai társadalom három rendje közül az elsőre, a papokra utal; a várkastély pedig a másodikra, a katonákra. Hozzátehetnénk egy harmadik épületet vagy inkább épületegyüttest, mely a harmadik rend tevékenységéhez kötődik, a várost. De annak ellenére, hogy a középkori város igen eredeti képződmény akár az ókor, akár az ipari kor és a posztindusztriális korszak városaihoz képest, nincs olyan sajátos arculata, hogy szerepeljen a jelen kötetben bemutatott csodák között. Ettől függetlenül szem előtt kell tartanunk, hogy a legtöbb középkori ember a várost csodálatosnak és szépnek látta.

A katedrális szó először jelzői szerepben jelenik meg a középkorban, mint „katedrális templom", csak a XVII. században főnevesül, e főnevesült formában azonban rendkívüli sikert arat, nemcsak a szóhasználat, hanem az ideológia terén is. A katedrális a latin *cathedra,* szószék kifejezésből ered, amely a püspök számára fenntartott trónszerű emelvényt jelentette, ez a püspöki trónus egyébként a katedrális belsejének egyik legfontosabb eleme volt. A katedrális tehát lényegében – és ez is hozzájárult a sikeréhez – a püspök temploma. Érdemes megjegyezni, hogy az európai nyelvekben a „katedrális templomot" jelentő kifejezések nem

egy, hanem két latin szóra vezethetőek vissza. Angliában, Spanyolországban, Franciaországban tehát a katedrális kifejezést használják, mely a püspöki szószékből származik. Németországban és Itáliában a katedrálisra egy olyan szót használnak, a *domus*-t, amely házat jelent, így született a német *Dom* és az olasz *domo*. Ebben a szóhasználatban erősebben érezhető, hogy a püspöki katedrális elsősorban nem a püspök, hanem Isten háza.

A katedrális kivételes presztízsét méretei biztosítják. A katedrális méretei lenyűgözőek, egyrészt azért, mert minden egyházmegyében ez a legfontosabb templom, másrészt azért, mert az összes többi templomnál magasabb, tehát egyfelől a hívők minél szélesebb tömegét kívánja befogadni, másfelől látványában is meg kell jelenítenie tekintélyét. Az erőteljes képhez ugyanúgy hozzájárul az épület impozáns külseje, mint grandiózus belseje. A katedrális ebből a szempontból a legtökéletesebb építészeti kifejezése a belső és a külső közti lényegi összetartozásnak, mely a középkori érzékenység és szellemiség központi eleme. Ezt a monumentális képet a XX. században újra megerősítette a légi fényképezés gyakorlata. Akár közelről, akár messziről, akár kívülről, akár belülről nézzük, a katedrális ma is rendkívüli épület. Méretüknél, különösen magasságuknál fogva egyedül a felhőkarcolók tudnak versenyre kelni vele, de a bennük rejlő szimbolikus jelentés nyilvánvalóan nem vetekedhet a katedrálisok spirituális dimenziójával, amely bárki számára látható, legyen akár hitetlen, akár valamilyen más – nem keresztény – közösség tagja.



A chartres-i Miasszonyunk-székesegyház

A katedrális hosszú történelmi távlatba illeszkedik. A IV. században jelent meg, és még ma is kettős életet él, egyfelől templom, egy továbbra is élő kultusz színtere, másfelől a képzeletvilág mitikus szereplője. Örökkévalónak látszik, pedig kevés épület volt ennyire kitéve a történelmi fejlődéssel együtt járó változásoknak. A IV. században született tehát, amikor a Római Birodalomban a kereszténység előbb

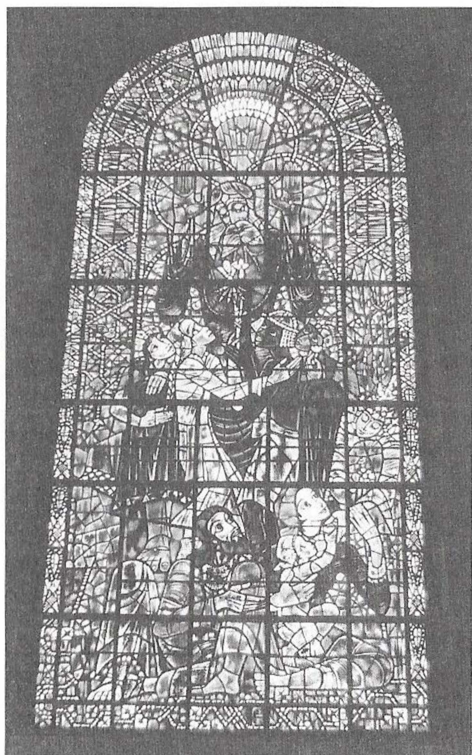
elfogadott, majd hivatalos vallás lett, a püspök pedig a leghatalmasabb és legtekintélyesebb társadalmi szereplők közé emelkedett.

A középkori katedrális, körülbelül az ezredévig, nemcsak az a nagy templom, amelyet ezzel a névvel illetnek, hanem város a városban, „püspöki negyednek" vagy „katedrálisegyüttesnek" nevezett épületcsoport. Általában két templomból és baptisztériumból, püspöki palotából, a klerikusok házából, ispotályból és iskolából állt. A későbbiek során a második templom eltűnt, a baptisztériumot szerényebb keresztelőkutak formájában beépítették a templomba, a főpapi házból kanonoki lakrész lett, az ispotályok önállósultak, és fel kellett venniük a versenyt a XII–XIII. századtól egyre nagyobb számban elterjedő kórházakkal, az iskolák leváltak a katedrálisról. A Karoling-korszaknak témánk szempontjából az volt a legfontosabb hozadéka, hogy a kanonokok bekerültek a katedrális területére – kívül kanonoki lakrészt építettek, a templom belsejében pedig kórust a kanonokoknak fenntartott stallumokkal –, és általában megállapítható, hogy szakadás következett be a jelen lévő hívek és papság között. A hívek nem láthatták a kórust, a miséző pap ahelyett, hogy hozzájuk beszélt volna, hátat fordított nekik, és a katedrális egyre kevésbé tudta betölteni azt a hivatását, hogy a püspököt, a kanonokokat, a papságot és a hívek tömegét a szertartásban és a liturgia által egyesítse.

A templomok és különösen a katedrálisok fejlődése részben a történelmi fejlődés általános feltételeinek megfelelően alakult. E folyamatban két nagy tendenciát különböztethe-

tünk meg. Az egyik a demográfiai fellendüléssel függ össze. A Nyugat lakossága valószínűleg megduplázódott az ezredév és a XIII. század között. Másfelől a katedrálisban a hívek számára nyitott tér többé-kevésbé profán közösségi térré, a találkozók és a társadalmi érintkezés színhelyévé vált, vagyis a katedrálisok mintegy fedett fórumok lettek egy olyan korszakban, amikor a katedrálisokkal szorosan összefüggő urbanizáció látványos virágzásnak indult. Ennek ellenére úgy gondolom, hogy a másik történelmi tendencia gyakorolt döntő befolyást a katedrálisok méretére és alakjára: nevezzük ezt egyszerűen építészeti divatnak. Azokkal szemben, akik úgy gondolják, hogy a történelmi fejlődés során a funkcionalitás az irányadó szempont, mindenképpen hangsúlyoznunk kell a divat szerepét, mely a XI–XII. századtól kezdve erőteljesen érezteti a hatását. A románból a gótikus stílusba való átmenet egyértelműen a megváltozott ízlést tükrözi. A gótika pedig lehetővé tette, hogy jobban érvényre jussanak azok az eredeti sajátosságok, melyek a katedrálisokat a IV. századtól kezdve jellemezték.

A magasság győzelmét, a nagy belső tereket kiemelő fény győzelmét, magasba törő tornyokat és ívboltokat, melyek a fent uralmát hirdetik a lent felett, a középkor szellemiségére jellemző, égbe törő lendületet – ezt mind a gótika adta a katedrálisoknak. Roland Recht a román és a gótikus stílus közti állítólagos folytonossággal szemben arra hívta fel a figyelmet, hogy a gótikus építészet szakítást és minden szempontból újat jelentett: „Első ízben szakított gyökeresen a római antikvitással és az őskeresztény korszakkal, míg a ro-



Színes üvegablak a canterburyi székesegyházban

mán stílusú építészet e hagyomány folytatója volt. Ez a szakítás technikai újdonságokra épül – feltalálták a boltozatot megtartani képes csúcsíves keresztboltozatot, a támpilléreket, kidolgozták a kőkereteket és a vékony falat –, melyek fokozatosan lehetővé tették, hogy egyre magasabb, egyre

könnyebb és egyre világosabb épületeket emeljenek. De ez még nem minden. A gótikus építészetnek köszönhetően egyre több díszítményt kapott a párkányzat, amely mögött egyre racionálisabb elgondolás húzódott meg, így minden egyes tartóelem meghatározott funkciót töltött be. A gazdag párkányzat olyan plasztikussá tette az épületet, hogy az árnyék és a fény igen erőteljes drámai párbeszédbe kezdett egymással. Ez a látványeffektusok fölerősödéséhez vezet. Ezzel párhuzamosan egyre világosabban körvonalazódik az az egyházi törekvés, mely az Inkarnációt kívánja a középpontba állítani."[1]

A gótika és a katedrális találkozására olyan történelmi jelenségek is befolyással voltak, amelyek hatása mind a mai napig érezhető. Az első az volt, hogy VII. Gergely pápa reformjának következtében újra megerősödött a püspökök szerepe, és az egyház a XII. század második felének feudális berendezkedésében kikerült a világi hatalom égisze alól. A második fontos körülmény az volt, hogy a királyok egyre jelentősebb szerepet vállaltak a katedrálisok építésében. A katedrálisépítéshez királyi engedélyre volt szükség. A XII. század végétől kezdve, amikor megkezdődött a modern állam kiépítése, a királyok jobban odafigyeltek erre az előjogukra. A katedrálisok tehát a születőben lévő államokhoz és nemzetekhez kötődtek. A katedrális egy-egy város épületéből egy-egy állam épületévé vált. A gótika a katedrálisok szerkezetében is az ésszerűség elvét juttatta érvényre. A nagy amerikai művészettörténész, Erwin Panofsky felhívta a figyelmet a gótikus katedrálisok és a skolasztikus filozófia közti párhuzamra.

A katedrálisok ma is meggyőzően állítják elénk az európai szellem egyik legjellegzetesebb vonását, a hit és az értelem közti kapcsolatot. Azt is hozzá kell tennünk, hogy a kérdéses időszak a kereszténység szempontjából jelentős anyagi gyarapodással járt, elsősorban a mezőgazdaság fejlődésének és a mezőgazdasági többlettermékek eladásának köszönhetően. A Chartres-ot magasztaló Péguy nem véletlenül mondja a katedrálisról: „Ez az a búzacsíra, mely sohasem pusztul el." Henry Kraus amerikai művészettörténész pedig lerombolta a tévhitet, mely szerint a középkori hívek adományai és munkája lehetővé tették volna, hogy pénzforrás nélkül katedrálisokat emeljenek, és bebizonyítja, hogy – mint mondja – *„gold was the morter"* (az arany volt a malter).

A gótika azt is lehetővé tette, hogy a katedrálisok nagyobb teret szenteljenek a fontos szimbolikus jelentést hordozó épületelemeknek. Jellegzetes példája ennek a kapu, különösen a nyugati homlokzat bejárata. A híveket befogadó fedett előcsarnok, a katedrálisok kapuja, melyre a XII. században a Santiago de Compostela-i katedrális Dicsőségkapuja az első jelentős példa, a katedrálisok üdvözítő szerepét erősítette meg azáltal, hogy felidézte Krisztus kijelentését az evangéliumból: *Ego sum janua,* „Én vagyok az ajtó", ami azt jelenti, hogy az ő személye iránti odaadáson át vezet az út a mennybe. A katedrális eszkatológiai jellegét is kiemelték, erre szolgált többek között az az elem, amely a chartres-i katedrálist leszámítva sajnos mindenhonnan eltűnt a középkort követő századok papságának tudatlansága miatt: a labirintus. A kapuk azt is lehetővé tették, hogy a szobrok

kikerüljenek az épület belsejéből. A katedrális bejáratán elhelyezett szobrok a hívek elkápráztatását és tanítását szolgálták egyrészt Júda és Izrael királyainak bemutatásával – az ótestamentumi királyokat a párizsi Notre-Dame-on könnyen össze lehetett téveszteni a francia királyokkal, így a forradalom alatt lenyakazott szobrok fejét csak 1977-ben találták meg egy párizsi lakásban –, másrészt a keresztény történelemszemlélet, vagyis az utolsó ítélet, a történelmi idők végének megjelenítésével.

Mivel az utóbbi időben sok vita folyik erről a kérdésről, meg kell említenünk a katedrálisok színeinek problémáját. Alain Erlande-Brendenburg egyik kitűnő esszéjének címe, *Quand les cathédrales étaient peintes* (Amikor a katedrálisok festve voltak) felhívja a figyelmet a mai katedrálisok külsejét és belsejét egyaránt jellemző anakronizmusra. Csakhogy a színekhez való visszatérés lázas híveinek, akik sokszor vitatható „hangokat és fényeket" dolgoznak ki, nem szabad elfelejteniük, hogy a szobrok és kárpitok színeit a katedrálisok a fehér isteni fénnyel egyesítették, melyet magukba fogadtak.

A gótikus katedrálisok nagy korszakát Georges Duby írta le *A katedrálisok kora* című alapkönyvében, melyből nagyon szép tévéfilmet is készített. Az 1130 és 1280 közti időszakról van szó. Egy olyan időszakról, amelyben – Duby fordulatával élve – „az európai civilizáció horizontja alapvetően megváltozott".[2] Ebben a korszakban elképesztő versengés alakult ki a katedrálisépítés területén, egyre nagyobb, egyre magasabb épületeket emeltek. Ezt nevezte Jean Gimpel a „világrekord szellemiségének". A középkori katedrálisok példája elő-

re jelzi, mit jelent majd a „világrekord szellemisége” a XX. században a felhőkarcolók terén. A legnagyobb a 7700 m^2 alapterületű amiens-i katedrális volt, amelyet 1220 és 1269 között építettek. A párizsi Notre-Dame, amelynek munkálatai 1163-ban kezdődtek, 35 méter magasra emelkedett, a chartres-i Notre-Dame, melyet 1195-ben kezdtek építeni, 36,5 méter magas. A reimsi Notre-Dame legmagasabb pontja 1212-ben már elérte a 38 métert; az amiens-i Notre-Dame 1221-ben a 42 métert. Ezek a túlzások katasztrófákhoz vezettek. A troyes-i katedrálisnak 1228-ban beomlott a boltozata. 1267-ben ledőlt a sensi katedrális tornya, a beauvais-i katedrális kórusa pedig, amely minden korábbi rekordot megdöntve elérte a 48 méteres magasságot, 1284-ben leomlott, és ennek a katasztrófának jelképes értelmet tulajdonítottak.

A kérdéses időszakban különösen sok gótikus katedrális épült Franciaországban, pontosabban Île-de-France-on, olyannyira, hogy e művészetet néha „francia művészetnek” nevezték. Egyes francia katedrálisok mintaként szolgáltak Dél-Franciaország vagy más európai régiók számára. Az 1174-es tűzvész után Canterbury székesegyháza a sensi katedrális alapján készült; a burgosi katedrális 1220-tól kezdve az öthajós bourges-i katedrális mintáját követte; a kölni dóm pedig 1248 után az amiens-i és a beauvais-i katedrális példáját követte. Narbonne-ban IV. Kelemen pápa, a város egykori érseke 1268-ban nyilvánosan is megfogalmazza kívánságát, hogy a majdani katedrális a francia királyság északi katedrálisait „utánozza”. De a legfontosabb az, hogy a katedrálisok hamarosan egész Európában elterjednek. Bár Skandinávi-

ában a XII. században épült Lund még mindig Svédország román katedrálisa, Dániában a roskildei katedrális, mely románból gótikus stílusba vált át, egyfajta nemzeti katedrális lesz, és ugyanez történik Prágában is a XIV. században IV. Károly uralkodása alatt, aki francia építőmestert hívat a városba, Gnieznót a XIV. században gótikus stílusban építik újjá, így lesz belőle lengyel nemzeti székesegyház, Dél-Spanyolországban pedig a spanyol keresztények a sevillai katedrálishoz csatolják a Giralda csodálatos muzulmán tornyát.

A XIV. századi válság következtében a katedrálisépítés pénzügyi forrásai elapadnak, és az Európa-szerte befejezetlenül maradt katedrálisok – a nosztalgia romjai – a megvalósulatlan nagy álmokat jelképezik. Ilyen a narbonne-i, a sienai, a milánói katedrális. Ez utóbbit a milánóiak a XIV. század közepén szeretnék befejezni, és a terv körül nagy vita bontakozik ki, amelyben a katedrálisépítők két iskolájának hívei csapnak össze egymással, az egyik a lombard mesterek technikai tudása, a másik a francia mesterek matematikatudománya mellett tör lándzsát. A kőművesmesterek hagyományával a magas tudományt állítják szembe. A milánói katedrálist csak a XIX. században fejezik be, de a méltán híres vita jelzi, milyen problémákat vetettek fel e kivételes épületek, a katedrálisok.[3]

Mielőtt rátérnénk a katedrálisok XV. század utáni fejlődésére, jegyezzük meg, hogy a katedrális szó ma már olyan köznévnek számít, amelyet bármilyen nagy és rendkívül jelentős konstrukcióra alkalmazni lehet. Erwin Panofsky skolasztikus katedrálisnak nevezte Aquinói Szent Tamás *Summa*

theologicá-ját, Georges Duby szerint pedig az „*Isteni színjáték*-ot úgy is felfoghatjuk, mint egy katedrálist, a legutolsót”.[4]

Bár a XVI. században abbamaradnak az építkezések, és a katedrálisok a protestáns vandalizmus áldozatává válnak, a gótikus modell továbbra is fönnmarad. Az orléans-i katedrálist például, amelyet a protestánsok 1588-ban lerombolták, gótikus stílusban építik újjá. Ezzel egy időben a tridenti zsinat olyan mozgalmat indít útjára, amely helyre akarja állítani a világiak szabad mozgását az egész katedrálisban, ezért lerombolják azokat az utólagos betoldásokat és külső épületrészeket, amelyek a híveket a templomhajó hátsó részébe kényszerítették. Az ellenreformáció katedrálisa a tér és a szerkezet szintjén is kifejezi az épület alapvető társadalmi és szimbolikus hivatását, azt, hogy a vallási kultusz és az áhítat helye legyen mindenki számára, a püspöktől a legutolsó hívőig. Így aztán egészen a XIX. század elejéig folytatódott a keresztgalériák lebontása, ezek csak Auchban és Albiban maradtak meg. Mint már említettük, a XVIII. század nehéz időszak volt a katedrálisok számára, a „racionalista” püspökök és káplánok ugyanis teljesen közönyösek voltak a szóban forgó épületek képzeletvilágával szemben. A színes falfestményekre fehér mészréteg került, a sokszínű üvegablakokat matt üveglapokkal helyettesítették, a labirintust megszüntették. De a legnagyobb próbatételt a forradalom jelentette a katedrálisok számára. A katedrálisok a forradalmárok céltáblái lettek a királysághoz való kötődésük, a felhalmozott relikviák, valamint a hit és az ész közti kapcsolat lerombolása miatt. A párizsi katedrális az Ész, a strasbourgi



Út a Kálváriára – Felipe Bigarny domborműve
a burgosi székesegyházban

a Természet temploma lett. De néhány ritka kivételtől eltekintve a katedrálisokat nem rombolták le.

A francia forradalom átvette azt az elvet, amelyet Konstantin császár a IV. században alkalmazott, vagyis egyesítette a közigazgatási és az egyházi körzeteket. Az egyházmegyéket az új megyerendszerhez igazították. A katedrálisok számát 83-ra csökkentették. Napóleon az egyházmegyék számát 52-re korlátozta. Így könnyebben felügyelhette a püspököket, akikben magas beosztású állami hivatalnokokat szeretett volna látni, akik mindenben neki engedelmeskednek, neki, aki szívesen hangoztatta: „tábornokaim, prefektusaim, püspökeim".

A Restauráció visszaállította a 83 püspökséget. A katedrálist már a forradalom végén új lendület ragadta magával, szimbolikus jelentése átértelmeződött. A katedrálisból a romantika egyik nagy mítosza lesz, melyet Chateaubriand alapozott meg, aki a katedrálisok szerkezetében a kő helyett az ősi fa szerepét hangsúlyozta, s így a katedrális eredetét Gallia szent erdeihez kötötte. Ettől kezdve meghonosul a katedrális mint erdő romantikus metaforája. Baudelaire felkiált: „Erdő! félelmetes vagy, mint nagy régi dómnak zúgása, orgonák!"[5]

A katedrálisok újjáélesztésének nagy pillanatát Victor Hugo *A párizsi Notre-Dame* című regénye jelenti. Franciaországban a XIX. század végén, a romantika nyomában kiteljesedik a katedrális mítosza. Verlaine-t is megihleti:

> „mint akit a Kereszt egyetlen vágya von
> kőpárkányodra föl, ó roppant Katedrális!"[6]

Huysmans *La Cathédrale* (A katedrális, 1898) című, Ruskin hatását mutató művében szimbolista katedrálist emel. A romantikus katedrálisokat festő Constable és Friedrich után Monet megfesti a maga impresszionista katedrálisait, ezernyi megvilágításban és színárnyalatban ábrázolja a roueni Notre-Dame-ot a napszakok változásait követve, Claude Debussy pedig *La Cathédrale engloutie* című kompozíciójában zeneileg idézi meg az „elsüllyedt katedrálist".

A XIX. században két másik fontos szellemi áramlat is növeli a katedrálisok tekintélyét. Németországban a romantika egyre szorosabb kapcsolatot teremt a germán ha-

gyomány, a politikai hatalom és a katedrálisok gótikus művészete között. Ennek legjelentősebb állomása, amikor az 1824 és 1880 között befejezett kölni katedrálist II. Vilmos császár ünnepélyes keretek között felavatja. A másik lényeges áramlat a történelem iránti új, szenvedélyes érdeklődésből következik, a múlt teljes felélesztése iránti törekvésből, amelyről Michelet beszél – ez vezet a katedrálisok „tudományos" alapokra helyezett restaurálásához. Ez a szellemiség és gyakorlat jellemzi a párizsi Notre-Dame felújítási munkálatait. Ez utóbbiakat egy építész-előfutár, Vitet készítette elő, aki *Monographie de l'église Notre-Dame de Noyon* (A noyoni Miasszonyunk-templom monográfiája, 1847) című munkájában a gótikus katedrálisok kapcsán hangsúlyozza „az új építészet eredete, fejlődése és a XII. század társadalmi átalakulása" közti összefüggéseket. Viollet-le-Duc, a párizsi Notre-Dame nagy restaurátora Vitet koncepcióját visszhangozza, amikor 1856-ban, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* (A francia építészet rendszerező szótára) című művében így ír: „A XII. század végén a katedrálisépítés szükségletként jelent meg, mert ez volt a feudális rendszer elleni tiltakozás legragyogóbb formája." Viollet-le-Duc ezt is leszögezi: „Véleményem szerint a XII. és XIII. századi katedrálisok a francia nemzetet jelképezik, és bennük fejeződik ki legerőteljesebbben az egység iránti vágy."

A katedrális kulcsfontosságú műemlék a történelem iránti szenvedélyéről ismert, nacionalista eszméktől fűtött, demokratikus vágyaktól forrongó XIX. század számára. A XIX. század végén és a XX. század elején az egyház és az

állam szétválasztása körüli viták a nagy írók és művészek katedrálisokkal kapcsolatos állásfoglalásaiban is megjelennek. Rodin 1914-es, *Les Cathédrales de France* (Franciaország katedrálisai) című munkájában kijelenti: „a katedrális az ország szintézise, a katedrálisokban egész Franciaországunk benne van", tehát örökkévalónak véli őket, az „eltűnt idő nyomát" kereső Marcel Proust úgy gondolja, a katedrálisoknak is az elmúlás a sorsuk. Ez a gondolat járja át szomorú hangvételű cikkét, mely a *Figaro* 1904. augusztus 1-jei számában jelent meg, „La mort des cathédrales" (A katedrálisok halála) címen.

A XX. század távolról sem a katedrálisok eltűnését hozta, sőt hanyatlás helyett az újjászületés korszakát jelenti. Egyfajta egyensúly alakult ki a katedrálist vallási kultuszhelynek tekintő hívek és a lenyűgöző épületet felkereső turisták között. Fényes színpadi siker tanúsítja, hogy a katedrális ma is kivételes, mitikus helynek számít. Thomas Becketet, Canterbury érsekét 1170-ben a saját katedrálisában gyilkolták meg II. Henrik angol király parancsára. 1935-ben az amerikai származású nagy angol költő, T. S. Eliot ezt a témát dolgozta fel *Gyilkosság a katedrálisban* című drámájában, amely egész Nyugaton diadalt aratott.

A II. vatikáni zsinat igen józanul definiálta a katedrálist, amely ismét számos új presztízzsel és jelentéssel gazdagodott. „Emlékhellyé" vált, ahogy a Pierre Nora kifejezését átvevő André Vauchez mondta róla, a hit és a látás közti összefüggéseket vizsgáló Roland Recht pedig „vizuális rendszernek" nevezi. A katedrális továbbra is bűvös és elbűvölő hely.

NAGY KÁROLY



Nagy Károly történelmi személyiség.
A középkori történelem és képzeletvilág
nagy tanújaként már életében
fokozatosan mítosszá vált.

Nagy Károly személyének (742–814) és uralkodásának (771–814) jellegzetességei közül a következők változtatták a királyt mitikus hőssé: trónra kerülése, háborúi és győzelmei, császárrá koronázása, az egész birodalma szempontjából fontos intézmények és szövegek, valamint azok a ragyogó kulturális intézkedések, amelyek együttesen „Karoling-reneszánsz" néven vonultak be a történelembe.

Károly először is egy új frank dinasztia örököse, akit – apjával, Kis Pipinnel és annak bátyjával, a 771-ben fiatalon elhunyt Karlmannal – a frankok közül elsőként szentelnek kétszer is uralkodóvá; a második szertartást, amelyre 754-ben kerül sor, II. István pápa végezte.

Nagy Károly mindenekelőtt harcos, mint a középkori hősök általában; kora embereit nagyszámú és jelentős hadjáratával, győzelmeivel és hódításaival kápráztatja el. Legfőbb ellenségei a szászoknak nevezett germánok, akikkel szemben igen kegyetlenül lép fel, például sok foglyot kivégeztet, ami a korban még legnagyobb csodálóiból is felháborodást vált ki. Keleten folytatott háborúi során legyőzi még a bajorokat, az avarokat, Itáliában pedig a lombardokat, s ez által a pápaság védelmezőjének szerepében lép fel. Nagy kiterjedésű királysága határain ütközőövezeteket alakított ki, ezeket a vonalként nem értelmezhető határokat a germánok *Mark*-nak,

a frankok *marche*-nak hívták. A legfontosabb őrgrófságok a skandinávoktól, a szlávoktól, a britektől és a Hispánia északi részén élő népektől védik a birodalmat. Nagy Károly III. Leó pápától kapja a császári koronát 800 karácsonyán, ami az V. század vége óta nem fordult elő Nyugaton; a szertartást a Szent Péter-bazilikában végzik, nem pedig a Lateráni Szent János-bazilikában, amely a pápák mint római püspökök székesegyháza volt. Az így előállt helyzet az egész középkor során beárnyékolta Nagy Károly képét. Nagy Károly, akárcsak Artúr, alapvetően király, a frankok királya, de a császári címnek és a római koronázási szertartásnak köszönhetően különleges jelentőségre tett szert, és az antikvitáshoz meg a Római Birodalomhoz való visszatérésből presztízst kovácsolva megpróbált a többi keresztény uralkodó fölébe helyezkedni. A királyi és császári címekből fakadó kétértelműség egyszerre erősítette és gyengítette. Bár lehetővé tette, hogy Nagy Károly – és ez, bár szerényebb mértékben, más középkori császárokra is vonatkozott – a királyok fölé helyezze magát, el is távolította attól a királyi státusztól, amely a középkori politikai hatalom legsajátosabb és legmagasabb rendű formája volt. Nem kis részben ennek a királyi és császári funkciók közti játéknak tudható be, hogy a Karoling-állam nem tudott hosszabb ideig fennmaradni. Európa fejlődése a nemzetállamok, nem pedig a birodalmi berendezkedés felé haladt. Nagy Károly égisze alatt a császárok kénytelenek voltak egy torz politikai egységet létrehozni: a megalapított Német-római Birodalom egyszerre hangsúlyozta a germán jelleget és a római koronázás presztízsét.

De Nagy Károly mítosza egészen a legutóbbi időkig főleg az egykori birodalom örököseinek tekinthető nemzetek körében éreztette a hatását. Nagy Károly korában három területen indult el a király alakját övező mitizálódás: térben, tekintettel a birodalom rendkívüli kiterjedésére; az intézmények szintjén, mindenekelőtt azért, mert kapituláréival az egész birodalomra érvényes törvényeket alkotott, másfelől megteremtette a *missi dominici*-t, vagyis az uralkodó közigazgatási egységről közigazgatási egységre vándorló képviselőit; a kultúrában pedig egy másodlagos elem, a leendő szerzeteseknek és az arisztokraták fiainak szánt iskolák alapítása jóval később a szó szoros értelmében mitikus jelentőséget nyer. Az uralkodó csak halála után, igaz, elég hamar, a IX. században kapja meg a nagy – *„magnus"* – jelzőt, ettől kezdve egyszer s mindenkorra Nagy Károly lesz belőle. Valahol történelem és mítosz közé ékelődik az a 840 körül született, Nagy Károlyról szóló életrajz *(Vita Karoli Magni)*, amelynek szerzője, egy Einhard nevű frank arisztokrata jól ismerte a királyt, főleg uralkodása utolsó éveiben. Einhard megpróbál hűséges képet festeni hőséről, de művén egyrészt érezhetően nyomot hagy a követett irodalmi minta, a római Suetonius *Caesarok élete* című munkája, másrészt további csúsztatásokhoz vezet, hogy a szerző elkötelezett frank hazafi. Az antik modellt követő Einhard olyan leírást ad Nagy Károly külsejéről, amelyet később a király mitikus képében is viszontlátunk. Nagy Károly lehengerlő jelenség, már külső megjelenésében is, és ez a későbbiek során csak fokozódni fog. A daliás termetű császár majdnem két méter

magas, „feje búbja kerek, szeme nagy, tekintete élénk, orra az átlagosnál valamivel nagyobb, szép fehér haja van, arca vidám és eleven". Einhard ugyanakkor azt mondja, hogy Nagy Károlynak rövid, vaskos nyaka van, túlságosan nagy a hasa, és erőtlen a hangja. A felvázolt portréból csak a császár hatalmas termete maradt meg a köztudatban, ami egyébként igazolódott is holtteste többszöri exhumálása során.

Claudio Leonardi kitűnő elemzése szerint Einhard *Vitá*-ja kezdettől fogva érthetővé teszi, hogy bár Károly germán identitású, és a római hagyomány örökösének tekinti magát, Vinay fordulatával élve, „ez a király tetőtől talpig frank". Mint a hősök általában, különösen a középkorban, Nagy Károly szorosan kötődik egyfelől bizonyos helyszínekhez, másfelől a sírjához – a legismertebb középkori hősök, a szentek és királyok kultusza többnyire a sírjuk körül bontakozik ki, vagy abban gyökerezik. Nagy Károly kultikus helyei közül az első a 800-as koronázási szertartás óta Róma. Később, amikor ez a folyton úton lévő király megpróbál fővárost találni magának, miután többször is járt a meghódított Szászországban, főleg Paderbornban, Aachenre esik a választása. Aachen az a nagy építkezési terület, amelyet Nagy Károly még életében a saját képére szeretne formálni, halála után pedig mítoszát táplálja. A nagy díszterem és a nagy, nyolcszög alapú kápolna két hosszú folyosóból nyílik, amelyek a kettős – családi és kormányzati – funkciót betöltő királyi és császári palotát fogják közre. Aachen az egyetlen főváros, amelyet egy középkori hős építtetett. Ez a főváros azonban gyorsan hanyatlásnak indul. Már nem a legfon-



Ary Scheffer:
Nagy Károly Paderbornban fogadja Widukind hódolatát

tosabb császári székhely; csak azoknak az új császároknak a megkoronázására szolgál, akikből német király lesz, és ez a funkciója is megszűnik a XVI. század elején. V. Károly 1520-as és I. Ferdinánd 1531-es megkoronázása után Frankfurt tölti be ezt a szerepet. Aachenre nemrégiben új reneszánsz köszöntött. Nagy Károly sírjának kalandos utóéletéről Olaf B. Rader *Grab und Herrschaft* (Sír és uralkodás, 2003) című szép könyvében olvashatunk. Nagy Károly teste olyan mágikus erővel hatott a képzeletre, hogy azt hitték, különleges hatalommal ruházza fel azt, aki előássa, így aztán a sírt többször is felnyitották, talán már 1000-ben is, de 1165-ben biztosan, a XX. század folyamán pedig többször

is, legutóbb 1998-ban. 1000-ben III. Ottó császár parancsára nyitották fel a sírt, aki ünnepélyes keretek között akarta a világ tudtára adni, hogy dinasztiája Nagy Károly védnöksége alatt áll. Az exhumálás biztosan nem úgy történt, ahogy azt a novalesei krónikás meséli el 1030 körül:

„Beléptünk és megjelentünk Károly előtt. Nem feküdt a sírjában, mint a többi halott, hanem egy emelvényen ült, akárcsak életében. Fejét aranykorona díszítette. Jogarát kezében tartotta, melyen a kesztyűt átszakította a lenőtt köröm. Feje fölött kőből és márványból készült baldachin volt, amelyet át kellett törnünk, hogy bejuthassunk.

Amikor beléptünk, nagyon erős volt a szag. Térdet hajtottunk előtte, és imádtuk. Ottó császár azonnal fehér ruhába öltöztette, levágta a körmét, és elrendezte körülötte a sírt. A test nem indult oszlásnak, egyedül Károly orrából hiányzott egy darab, erre Ottó császár rögtön aranylevelet tétetett. Kivett egy fogat Károly szájából, aztán helyreállíttatta a baldachint, és elment."

A mítoszokhoz vonzódó Ottót és az ezredév érzékenységét ismerve elképzelhető, hogy a sírt tényleg felnyitották, az viszont biztos, hogy Nagy Károly nem ülhetett a sírjában.[1] Az egyház ebbe soha nem egyezett volna bele, és az idézett fikció mindenekelőtt arra hívja fel a figyelmünket, hogy a királyi hősök szempontjából milyen fontosak voltak a koronázási jelvények *(regalia)*. A kard mellett – Nagy Károly esetében ez a Joyeuse – ilyen a korona, és itt a trón is. Csakhogy – bár

Nagy Károly holttestét azért ássák elő, hogy megerősítsék a hős képének presztízsét – a halál és a csontváz mindenekelőtt azt bizonyítják, hogy még a hősök is halandók. Nagy Károly exhumálásakor a csontváz azt tanúsítja, hogy a királyi hősnek ugyanúgy meg kell várnia az idők végezetével bekövetkező feltámadást, mint bárki másnak. Egyébként akárcsak Artúrnál, Nagy Károlynál is megtaláljuk a királyi hősök egy másik jellegzetes sajátosságát: vannak hibáik; nem szentek. Halála után rövid idővel szárnyra keltek a hírek Nagy Károly bűnéről. Nagy Károlynak az egyház segítségével sikerült eltitkolnia, hogy több feleségét is elűzte, ami jelzi, hogy ez a frank király többnejű maradt. A lányai iránt érzett túlzott szeretet miatt a császárt hamar elérte a vérfertőzés vádja, és mivel – mint láthattuk – ez a gyanú gyakran vetül a királyi hősökre, Nagy Károlynak az a bűne, hogy szerelmi viszonyt folytatott tulajdon nővérével, és e vérfertőző kapcsolat gyümölcse Roland. Nagy Károly esetében is megfigyelhetjük tehát azt a középkori szokást, hogy a királyi hősöket családtagjaik és nagyérdemű lovagok veszik körül. Ebben a mitikus együttesben Nagy Károly mellett ott van unokaöccse, Roland, a pairek és a vitézek; a középkor lovagi hőse egyszerre magányos és egy jól szervezett közösség – család, udvar – tagja.

Az I. (Rőtszakállú) Frigyes által elrendelt 1165-ös aacheni exhumálásnak olyan visszhangja volt, amelyre mindenképpen ki kell térnünk. Egy 1166. január 8-án kelt császári oklevél így számol be az eseményről:

„[...] Ezért aztán hitünket a szent császár dicsőséges tetteibe és érdemeibe helyezve, kedves barátunk, Henrik, Anglia királya lépésétől felbátorodva, Paszkál őszentsége egyetértésével és engedélyével, az összes egyházi és világi fejedelem tanácsát követve a szent császár oltárra emelése, magasztalása és kanonizálása érdekében karácsonykor ünnepi gyűlést tartottunk Aachenban, ahol szentséges testét ellenségeitől tartva elrejtették, s ahol isteni revelációnak köszönhetően megtaláltuk. December 29-én számos fejedelem, valamint a papság és a nép köréből kikerülő megszámlálhatatlan jelenlévő előtt egyházi himnuszok és kantáták felcsendülése közben kiemeltük sírjából és magasztaltuk Krisztus dicséretére és dicsőségére, a birodalom megszilárdítására, szeretett hitvesünk, Beatrix császárné, valamint fiaink, Frigyes és Henrik üdvözülésére."[2]

Nagy Károly mítosza szempontjából az 1165-ös aacheni szertartássorozat legfontosabb hozadéka az, hogy a császárt ekkor próbálják meg először szentnek feltüntetni. Az idézett részletben Rőtszakállú Frigyes világosan kifejti, milyen körülmények között hozta meg döntéseit. II. Henrik angol királyra azért hivatkozik, mert ez utóbbi III. Sándor pápánál lépéseket tett Hitvalló Edward angol király kanonizálására. II. Paszkál elvileg az a pápa volt, aki Nagy Károlyt kanonizálhatta volna, de Rőtszakállú Frigyes egyfelől ki akarta nyilvánítani, hogy hatalma őt is feljogosítja a kanonizálásra, másfelől azt is tudta, hogy II. Paszkálnak, akit az ő közbenjárásával választottak pápának, nincs kellő tekintélye ahhoz,

hogy bárkit is hivatalosan szentté avasson. Sejtése egyébként beigazolódott. Mivel II. Paszkál ellenpápa maradt, az egyház pedig egyre inkább arra törekedett, hogy a pápasághoz vonja a szentté avatás jogát, Nagy Károlyt nem kanonizálták. A szentség képzete furcsa módon megmaradt a Nagy Károly mítoszához kapcsolódó néphagyományban: mint látni fogjuk, a XIX. század végére Nagy Károlyból a diákok védőszentje lett, akinek névnapját (la Saint-Charlemagne) még a világi iskolákban is megünnepelték, különösen Franciaországban, ahol január 28-án (e napot az egyházi naptártól függetlenül Nagy Károly ünnepének tekintették) rendszeresen vacsorát adtak az országos versenyvizsga győzteseinek tiszteletére.

Nagy Károly mítoszának fejlődése az egész középkor során nyomon követhető. Elterjedése és felvirágzása különösen három régióhoz, Franciaországhoz, Németországhoz és Itáliához, vagyis a történelmi Karoling-birodalom három fő területéhez köthető. A nemzeti érzések felerősödésével a franciák és a németek valóságos párbajt folytattak Nagy Károly védnökségének megszerzéséért. Nagy Károly mítosza azonban nem korlátozódott a kereszténység e központi térségére. A szláv népek körében való elterjedése a *kral, korol, král, król* alakokon keresztül a szókincsben is tetten érhető: például az oroszban és a lengyelben a Károly névből a király általános megnevezése lett, ami jelzi, hogy Nagy Károlyt inkább királynak, mintsem császárnak tekintették. A mítosz különös nyúlványának tekinthető, hogy Nagy Károlyt a keresztesekkel is összefüggésbe hozták. A XI. század

végétől a XIII. századig Nagy Károlyban látták a keresztesek vállalkozásának egyik vezérét, biztosítékát. Ebben nyilván komoly szerepet játszottak az olyan sikeres irodalmi művek, mint a *Roland-ének* és a *Le Pèlerinage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople* (Nagy Károly jeruzsálemi és konstantinápolyi zarándoklata). Nagy Károly egy olyan mitikus kereszténység hőse volt, amely átlépte a kereszténység szoros értelemben vett határait: eljutott Hispániába, a bizánci világba és a muzulmán Palesztinába is.

Nagy Károly mítoszát még a skandináv világban is megtaláljuk. Valamikor a XII. és a XIII. század között született az a Nagy Károlyról szóló ónorvég saga, amely valószínűleg az 1217 és 1263 között uralkodó IV. Haakon Haakonsson norvég király megrendelésére készült. Ez a *Karlamagnús saga* tíz ágból áll, melyek közül az első Nagy Károly életét eleveníti fel; a harmadik kitér a dán Ogier történetére is; a hetedik Nagy Károly jeruzsálemi és konstantinápolyi útját beszéli el; a nyolcadik a roncevaux-i csatáról szól; a tizedik és egyben utolsó pedig a Nagy Károllyal és halálával kapcsolatos különféle csodákat és jeleket gyűjti össze.

Mindeközben Nagy Károly külseje megváltozott. Bár Einhard főleg Nagy Károly utolsó éveit idézi fel, simára borotvált és életerős hőst fest elénk. Nehéz megmondani, hogy Nagy Károly mikor változott „virágos szakállú császárrá". Az Einhard leírásában szereplő fehér haj a divat változásával bizonyára maga után vonta a fehér szakáll megjelenését – minden bizonnyal hasonló fejlődési ívet mutat Krisztus arcának ábrázolása. Ez a fehér szakáll éke-

síti Nagy Károly állát a *Roland-ének*-ben, ahol gyakran látjuk a szomorú és csüggedt, síró és fehér szakállát tépdeső császárt. Németországban a császár mitikus ábrázolásának csúcspontját jelenti az a nagyszabású Dürer-portré, amelyet a festő 1512-ben készített a német koronázási jelvényeket és a császári ereklyegyűjteményt befogadó nürnbergi kincseskamra számára, s amely végleg szentesíti a fehér szakállas uralkodó képét. Ezek után Nagy Károly mítosza egy időre elhalványul, aztán a romantika korában és a poroszok XIX. századi politikai vállalkozásai kapcsán ismét fontos szerepet kap.

Robert Morrissey segítségével Franciaországban követhetjük legkönnyebben a fehér szakállú császár mítoszának fejlődését. A XII. században Nagy Károly megjelenik a feltételezett szerzője alapján *Pseudo-Turpin* (Ál-Turpin) néven emlegetett krónikában, mert a Capeting-dinasztia megpróbálja a mitikus király és császár leszármazottjaként feltüntetni magát. Ezt jelenti a *redditus ad stirpem Karoli*, a Károly nemzedékéhez való visszatérés. Ez a célkitűzés Fülöp Ágosttal (Augustusszal) valósul meg. Egyrészt a király feleségül veszi Hainaut-i Izabellát, akinek apja, V. Baldvin, Flandria grófja Karoling-leszármazottnak tekintette magát, másrészt Gilles de Paris (Egidius Parisiensis), a Szent Marcell-apátság kanonokja 1195–1196-ban írt hosszú költeményében, a *Carolinus*-ban Nagy Károlyt állítja követendő példának Fülöp Ágost fia, a leendő VIII. Lajos elé.

Nagy Károly képe a XV. és a XX. század között olykor elhalványul, de sohasem tűnik el, és mítosza egyes idősza-



Nagy Károly lovas szobra a vatikáni Szent Péter-székesegyházban – Agostino Cornacchini alkotása

kokban nagy erővel éled újjá. A XV. században Villon tanúsítja, hogy Nagy Károly tovább él a francia képzeletvilágban. A „tűnt idők lovagjairól" szóló balladában ez a refrén hangzik fel: „És hős Nagy-Károly hova lett?!"[3] Jó Fülöp burgundi herceg udvarában, mely a kordivat szempontjából meghatározó szerepet játszik, lelkesen olvassák David Aubert *Chroniques et Conquestes de Charlemagne* (Nagy Károly

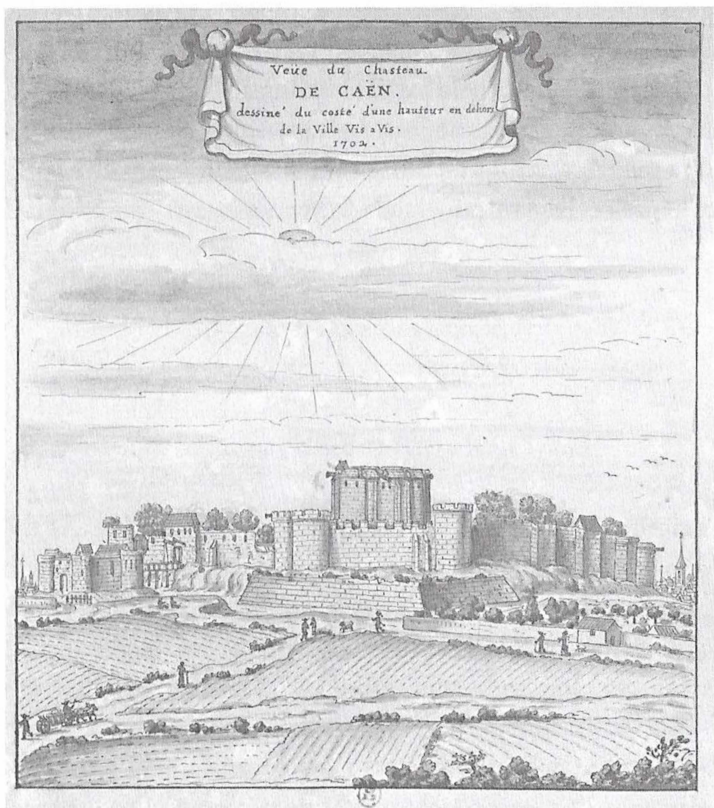
uralkodásának és hódításainak története) című művét. A Nagy Károly-kultusz egyik fénykorát jelenti VIII. Károly uralma (1483–1498), a király ugyanis új Nagy Károlynak szeretné láttatni magát, és itáliai vállalkozásait a „nagy" Károly védnöksége alá helyezi. A humanista történetírás árnyalt képet fest Nagy Károlyról, és egyre erősödik az a tendencia, amely később a francia forradalom időszakában ér csúcspontjára, és amely az antikvitás, pontosabban a római antikvitás történelmi hőseit állítja példának a franciák elé. Étienne Pasquier *Recherches de la France* (Kutatások Franciaországról) című, 1560-as művében deszakralizálja Nagy Károlyt. A klasszicista korszak különösebb meggyőződés nélkül megpróbálja felvázolni egy, a Napkirályt előlegező, abszolutista Nagy Károly képét. Voltaire ellenhőst lát Nagy Károlyban, és a francia királyok mitológiájában IV. Henrikkel váltja föl.

Nagy Károly újjáéledésének egyik nagy pillanata természetesen a napóleoni korszakra esik. Napóleon személyesen is részt vesz a kultusz felélesztésében, elmegy Aachenbe, és koronázási szertartásához Nagy Károlyéból merít ihletet, de a pápa szerepét még tovább korlátozza, a szertartást ugyanis nem Rómában tartják, hanem a párizsi Notre-Dame-ban, és a franciák császára saját kezével teszi fejére a koronát, míg Nagy Károly valószínűleg beleegyezett, hogy azt III. Leó helyezze a fejére. Nagy Károly a forrongó romantikát is megihleti: Victor Hugo a hősök mitológiájának részét képező sír jelképes értelméhez talál vissza az *Hernani*-ban (1830), amikor a leendő V. Károly térdre borul Nagy Károly sírja előtt:

„Ó, Nagy Károly, te léssz!
Ha Isten, ki előtt nincs semmi akadály itt,
kettőnket megragad, és szemtől szembe állít,
koporsód mélyiből áraszd szívembe át
minden nagyságodat s fönséged sugarát!
Mindent mindenfelől, add meg, hogy látva lássak,
mutasd meg, hogy e zord világ is egy parány csak,
s megfoghatom.
[...]
mondd el a győzelem s uralom titkait,
s taníts meg: kegyelem vagy büntetés javít?
[...]
s mondd, tenni mit lehet itt Nagy Károly után még?”[4]

A XIX. század második felétől kezdve Nagy Károly mítosza elhalványul, egyetlen területet kivéve, ahol viszont meglepő jelentőségre tesz szert: bár Nagy Károly már nem a diákok védőszentje, ő lesz világi patrónusuk. Ellátogat az iskolákba; olyan, mint a Közoktatási Hivatal figyelmes tanfelügyelője; Jules Ferry középkori alakmása. Végül a második világháború után Nagy Károly ismét újjászületik az európai egyesülési folyamatnak köszönhetően. Miközben a történészek szenvedélyes vitákat folytatnak arról, tekinthetjük-e Nagy Károlyt az első nagy európainak, a televízióban és a mozivásznakon ritkán szereplő király és császár a francia–német megbékélés jelképe és Európa védnöke lett. Az ügyes aacheni városvezetés a második világháború után Nagy Károly-díjat alapított, amelyet ugyanúgy megkaphatnak az európai egy-

ség nagy alakjai, Jean Monnet-tól Robert Schumanig, mint a vasfüggöny mögül érkező nagy európaiak, így a cseh Václav Havel és a lengyel Geremek, vagy az Európa mellett kiálló nagy amerikaiak, például Bill Clinton. Nagy Károly jellegzetesen példázza, hogyan halványulnak el és élednek fel újra meg újra a mitikus hőssé vált történelmi személyiségek, a képzeletvilág történetének folytonosságáról tanúskodva.



A caeni vár – Louis Boudan rajza alapján

A VÁR

A vártípusok közül a *château fort* emelkedett
mitikus alak rangjára a középkori
társadalomban és az európai civilizációban.
A *château fort* kifejezés csak 1835-ben jelenik meg,
amikor a romantika új életre kelti
a középkor képzeletvilágát.

A középkor óta a várat időnként összetévesztik a palotával, pedig fontos különbség van a kettő között valóságos és mitikus történetük szempontjából egyaránt. A palotának alapvetően két olyan sajátossága van, amely megkülönbözteti a vártól. Először is a palota lényegében királyi vagy legalábbis tartományúri lakhely, míg vára bármilyen hűbérúrnak lehetett, függetlenül attól, hogy a királyok mint hűbérurak maguk is építtethettek várakat; másfelől pedig a vár két fő funkciója közül – egyszerre katonai építmény és lakhely – a palotát főleg a második jellemzi, míg a vár elsősorban védelmi célokat szolgált.

A hűbériséghez szorosan kötődő vár rendkívül gyakran jelenik meg az európai képzeletvilágban, ami jelzi, hogy a korszak és a X. századtól a francia forradalomig tartó feudális rendszer alapvető réteget jelent Európa anyagi, társadalmi valóságában és jelképrendszerében. Általánosságban elmondható, hogy a vár lassú, de folyamatos fejlődésen keresztül alakult erődből lakhellyé. Mivel a vár elválaszthatatlan a katonai tevékenységtől, figyelemre méltó, hogy átalakulására döntő befolyást gyakorolt egy, a XIV–XV. században bekövetkező technikai változás, a tüzérség megjelenése. A vár falai az ágyúnak nem tudnak ellenállni, így a várból relikvia, jelkép, rom és sokak számára nosztalgia tárgya lesz.

A középkor hosszú időszaka alatt azonban, és most alapvetően ez érdekel minket, a várra tökéletesen illik a következő meghatározás: lakott erőd.

A vár a X. és XII. század között jelenik meg először, és két típusát különböztethetjük meg: Európa északi és középső területein természetes vagy mesterségesen emelt dombokra építettek tornyokat és szerény, védőfalakkal megerősített lakhelyeket, ezeket nevezzük várdombnak *(motte);* a Földközi-tenger európai partvidékén ezeket az első várakat inkább természetes, sziklás magaslatokra építették *(roques).*

Bár erről olykor mást lehet olvasni, a dombra vagy sáncra épített várak elsődleges anyaga nem a fa volt, hanem a kő, így ezek az épületek a katedrálisokhoz hasonlóan a kőhöz való visszatérésről és a kő középkori jelentőségéről tanúskodnak. A vár, akárcsak a kolostor, általában belesimul az adott természeti környezetbe. A vár fémjelezte feudalizmus a földben gyökerezik. Szembeállítható a katedrálissal, amely a városba illeszkedik, bár egyben fölé is magasodik, és csak akkor emlékeztet a természetre, amikor – mint láthattuk – a romantikus képzeletvilág erdőnek látja. A várról ennek éppen az ellenkezője mondható el: bár bizonyos európai térségekben, például Normandiában (Caen), Flandriában (Gent) vagy főleg Itáliában városokba építették őket, alapvetően a vidékhez és még inkább a természethez kötődnek. A vár az európai valóságban és képzeletvilágban a feudalizmus által kialakított lakótérhálózat alapeleme.

A XI. és XII. század folyamán a dombra épült várak fejlődésével kialakult egy olyan erődtípus, amely az európai

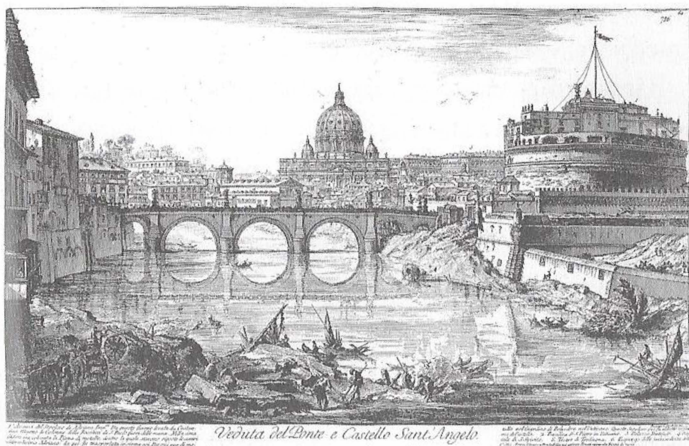
képzeletvilágban a vár egyik leglátványosabb formájaként maradt meg. Az öregtoronyról *(donjon)* van szó, a kifejezés a „várúri hely" jelentésű *dominionem*-ből származik, és az etimológia világosan jelzi, hogy a vár alapvetően parancsnoki központ volt. Az erődítmények, következésképpen a várak építése királyi előjognak számított. De a feudális korszak egyik jellegzetes vonása, hogy a hűbérurak megpróbálják megfosztani a királyt kiváltságaitól. A várurak hamarosan a sajátjuknak tekintették az uralkodó által rájuk bízott várakat. A királyok és tartományurak pedig csak hosszú idő után tudták visszaszerezni őket; ez a folyamat a feudális korszak egyik jelentős epizódja lesz, miután lezárul az a XI. század kezdetétől a XII. század közepéig tartó szakasz, amelyet Georges Duby a „független váruradalmak" korszakának nevezett. Normandia hercegei, vagyis az angol királyok, Barcelona grófjai, vagyis Aragónia királyai elég könynyen visszaszerezték váraikat az arisztokratáktól, de az első Capeting-uralkodóknak hosszú és kemény harcot kellett vívniuk az île-de-france-i várurakkal.

A várak elsőként a határvidékeken jelentek meg, ahol gyakoriak voltak az összetűzések, de később a keresztények lakta területeken mindenütt elterjedtek. Az Ibériai-félsziget iszlám fennhatóság alatt álló részével határos Katalóniában már a X. században több tucat vár épült; Kasztíliának a neve is a vár szóból származik. A feudális rendszer fejlődésével az uradalmakban megerősítik a falvakat, vagy olyan várakat építenek, amelyek részben vagy teljes egészében befogadják az uradalom lakosságát. Pierre Toubert, aki a Latiumban

tanulmányozta ezt a folyamatot, a középkori hűbériség tudományos szókincsének egyik gyöngyszemét megalkotva *incastellamentó*-nak nevezte el a jelenséget. Bár a XI. és a XVI. század között mindenütt építettek várakat, egyes területeken különösen felgyorsult ez a tevékenység, részben a katonai konfliktusok, részben az ott letelepedő hűbérurak miatt. Így például a XIII. században sorra épültek a várak Walesben, amelyre az angolok fenték a fogukat. Hispániát valósággal elborították a várak, a *Reconquista* keresztény uralkodói ugyanis vagy meglévő, vagy később megépítendő várakat ígértek a harcosoknak, akik segítenek nekik e területek és várak visszaszerzésében. Ekkor született a „*châteaux en Espagne*" (légvárak) kifejezés, amely a várat végképp beemelte a keresztény Európa álomvilágába.

Egyes várak igen nagy tekintélyre tettek szert, hol már saját korukban, hol a modern idők és napjaink képzeletvilágában. Bár nincs olyan spirituális kisugárzása, mint a katedrálisnak, a vár komoly szimbolikus jelentést hordoz: az erő és a hatalom imágója. A keresztény nemzetek közti egyik első nagy összecsapás, az Angliát és Franciaországot a XII. századtól kezdve szembeállító konfliktus vezetett például annak a Château-Gaillard erődnek a megépítéséhez, amelyet Oroszlánszívű Richárd angol király parancsára emeltek a XII. század végén, az angolok által vitatott francia terület kellős közepén. A Szajna egyik kanyarulatában álló erőd jelzi, hogy a vár milyen látványosan illeszkedik környezetéhez.

II. Frigyes, a Német-római Birodalom császára és Szicília királya 1240 körül Apuliában felépítteti Castel del Montét.



Giambattista Piranesi: *A híd és az Angyalvár*

Ezzel a nyolcszögletes alaprajzú várral olyan remekművet hozott létre, amely szerkezetében és ornamentikájában a kor legkiválóbb keresztény és muzulmán építészeti hagyományait követi.

A középkori várkastély példás darabjának szokás tekinteni a coucyi várat, amelyet III. Enguerrand, Roucy grófja építtetett újjá 1225 és 1245 között. Egy régész a következő leírást adta róla:[1] „A kor jellegzetes erődjéről van szó, méghozzá a legtekintélyesebbek közül, trapéz alakú alaprajzával, négy saroktornyával, a leghosszabb homlokzat fölött magasodó, hatalmas öregtoronnyal, amely egyáltalán nincs összekötve a bástyafallal, sőt még a bástyaköpenytől is mély árok választja el. Méreteinél fogva – 6 méteres falaival, 40 méter

magas tornyaival, 55 méter magas öregtornyával, 31 méteres átmérőjével – kiváló erődítmény."

Bár a természeti környezetbe illeszkedő vár testesíti meg legtökéletesebben a feudális várat, a városokban épített várak közül is maradt ránk pár figyelemre méltó példa. Párizsban a Palais de la Cité mellett, amely – mint neve is jelzi – palota, a Capeting királyok erődítmény jellegű rezidenciát emeltek, ez a Louvre; a Fülöp Ágost (Augustus) által kiépíttetett erődítményrendszer egyik megerősített kapuját – a Bastille-t[2] – pedig börtönnek használták, és a zsarnoki vár jelképe lett. A francia forradalom egy vár bevételével és lerombolásával kezdődött.

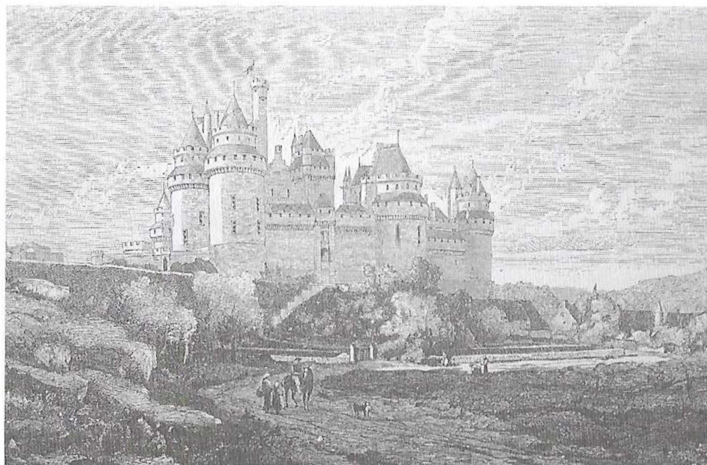
Normandia hercegei – egyben Anglia királyai – nemcsak normandiai székhelyükön, Caenban építtettek várat – ahol a Michel de Boüard vezette példaszerű ásatások a XX. század második felében megalapozták a várkutatás („kasztellológia") kortárs tudományát –, hanem az angol fővárosban is, ahol a Tower, amelyet Hódító Vilmos alapított a XI. század végén, a városban emelt vár egyik neves példája. Itáliában a legnevesebb uralkodó, a pápa – akinek tekintélyét nem mindig tartják tiszteletben – hozott anyagból dolgozik, és egy ókori műemléket, Hadrianus császár monumentális sírját alakíttatja erődítmény- és rezidenciaszerepet egyaránt betöltő várrá: ebből lesz a Castel Sant'Angelo. Amikor a pápák a XIV. században elhagyják Rómát és Avignonban telepednek le, a városban felépíttetik az egyik legimpozánsabb várkastélyt, azt a pápai rezidenciát, amely csak nevében palota (Palais des Papes), valójában erődre emlékeztet.

A nagy firenzei családok a Mediciektől kezdve inkább palotákat, mint várakat emeltek, Milánóban viszont a Sforzák a XV. században erőd jellegű rezidenciát építtettek: a Castello Sforzesco vár – mind külsejét, mind szerepét tekintve.

Eközben a vár maga is fejlődik. Pierre Bonnassie pontosan jellemzi ezt a fejlődést: „Az első öregtornyok igen szűkösek és kényelmetlenek voltak, többnyire csak egy nappaliból vagy fogadószobából *(aula)* és egy hálóteremből *(camara)* álltak, ahol együtt aludt a várúr és egész háza népe (a család és a vazallusok), de a hűbérúri életkeret hamarosan kitágul a gazdasági növekedésnek köszönhető vagyonosodással. A várúr a XII. és XIII. században bőségesen gyakorolhatja a kor fő erényét, a nagylelkűséget [vagy inkább adományozást], az ünnep megjelenik az erődben, amely az élet élvezetének kiváltságos helye lesz: a vár ettől kezdve az udvari civilizációnak ad keretet."[3]

Ekkoriban bontakozik ki az, amit „várbeli életnek" neveztek: hatalmi és védelmi szerepe mellett a várbeli élet ezentúl egy adott szokásrendet, kultúrát, életformát szolgál, a bőség és az öröm jegyében.

A XIV. században mindenütt elterjednek a felvonóhidak, a falak felső peremén körbefutó fapalánkokat konzolra helyezett, kőből épített talprésekkel helyettesítik,[4] megszaporodnak a kettős körfalak és a rondellák, a fejedelmek által újonnan építtetett nagy erődökön pedig a védelem a tornyok és bástyafalak tetejére is kiterjed, széles ágyúterasz formájában, ezt példázza a párizsi Bastille vagy Tarasconban René király vára. Bár a várak belsejében továbbra is kevés a bútor,



A pierrefonds-i vár

a termeket egyre több szövettel – takarókkal, párnákkal, függönyökkel, falikárpitokkal – díszítik.

Jean-Marie Pesez szavait idézve, „a vár a középkor végén jobban megnyílik a külvilág előtt, a termeket nappal igazi ablakok világítják meg, amelyek olykor egyszerű vasráccsal vannak ellátva, de egyes helyeken üvegtáblákat vagy legalábbis papírt vagy olajos vásznat foglalnak keretbe; az ablakmélyedésekben és a falbeugrókban kialakított kőpadok bensőségesebb teret szolgáltatnak a társas érintkezéshez, mint a hatalmas termek". A talprések és egyéb fantáziadús formák tovább erősítik a vár mitikus képét.

A vár fokról fokra az összes keresztények lakta területen elterjed. Jó példa erre Lengyelország. Marienburgban

(Malborkban) erődöt építenek a Német Lovagrend számára, a lengyel királyok meg a városokban emeltetnek új várkastélyokat. A XV. században a Krakkó fölé emelkedő várdombon a székesegyház oldalában felépül az új királyi palota. 1611-ig kell várni arra, hogy – miután a lengyel király Krakkóból Varsóba helyezte át székhelyét – Varsóban királyi palotát építsenek, amely – bár érezhetően rezidenciának készült – külsejét és szerepet tekintve egyaránt erődre emlékeztet. Mivel a második világháború alatt a németek lerombolták a varsói királyi palotát, a lengyelek végül az újjáépítés mellett döntöttek; a kommunista rezsim ezzel akarta megnyerni magának a lengyel lakosságot, a vállalkozás azonban mindenekelőtt a lengyel nemzet újjászületését jelezte. A restaurálás irányítását a nagy lengyel történészre, Aleksander Gieysztorra bízták. A XX. század végére tehát a vár olyan utat járt be a képzeletvilág történetében, hogy a katedrálishoz hasonló nemzeti jelképpé vált.

A XV. században a vár, amely már hosszú ideje összefonódott az ünneppel, igazi színpadi térré, az élet vagy a világ színpadává (*theatrum vitae* vagy *theatrum mundi*) változott. Itt is láthatjuk, hogy a csak lassan és nagy nehézségek árán újjáéledő színház helyét az antikvitás és a modern világ közé ékelődő köztes térben a katedrális és a vár tölti be. A késő középkor legtökéletesebb, legkifinomultabb főúri várkastélya kétségkívül a mehun-sur-yèvre-i, amelyből mára szinte csak romok maradtak, de mitizált képét megismerhetjük a XV. század elejéről származó *Les Très Riches Heures du duc de Berry*[5] miniatúráiból: „Alsó részei, a bástyák rézsűje,

az ellenerődre hasonlító építmények, a komor falak, a széles vizesárkok várra emlékeztetnek; felül viszont megtalálni rajta a kifinomult késő gótika összes elemét: üvegablakokat, tornyocskákkal díszített ormokat, falkiszögelléseket, a fogadóterem, vagyis a *tinel* oromzatán hatalmas, hat méter magas kőlovaggal, és mindenfelé szobrokat, zománcozott csempéket látni, melyeken ott vannak Jánosnak, Berry hercegének jelképei, a liliom, a medve és a megsebzett hattyú."[6] A mehun-sur-yèvre-i várkastély mintha tündérmeséből lépett volna elénk: az a várról szőtt álom ölt testet benne, amelyet a XI. század óta táplál a képzelet.

A XVII–XVIII. század folyamán a vár mintegy álomkórba süpped: részben lakói hagyják magára, mert nem tud ellenállni a tüzérségi fegyvereknek, vagy nem elég kényelmes, részben a feudális rendszer felszámolására törekvő XIII. Lajos és Richelieu rombolják le. Ha a vár szó előfordulásait tanulmányozzuk a XVIII. századi szótárakban, kiderül, hogy a vár a felvilágosodás korában a maradi és parlagias feudalizmus jelképe lett.[7]

A romantika természetesen újjáélesztette a várat. Rajnavidéki utazása során Victor Hugót mélyen megérinti a régmúltat idéző várak árnyalakja, miközben a romantika korabeli német nacionalizmus szellemében útnak indított restaurációs mozgalom felújítja, illetve befejezi a kölni székesegyházat, és sokszor meglehetősen anakronisztikus módon újjáépíti a Rajna középső szakaszát szegélyező várakat. Többek között így építették újjá az Arnold von Isenburg püspök (1241–1259) által emelt stolzenfelsi várat, amelyet

XIV. Lajos csapatai romboltak le 1688-ban. Koblenz városa 1802-ben felajánlotta a várromot a porosz trónörökösnek, a későbbi IV. Frigyes Vilmosnak. A herceg egy Karl Friedrich Schinkel nevű építészt bízott meg a rekonstrukcióval, aki 1836-ban el is kezdte a munkát. Az eredmény egyszerre tanúskodik a romantika középkorkultuszáról és a XIX. századi biedermeier ízlésről. A rekonstrukció érezhetően a színpadi hatást állította előtérbe: a várat egyébként tényleg arra szánták, hogy a természetet és az építészetet ötvöző színházi előadásoknak adjon keretet. A belső díszletek a történelmi tárgyú festmények, fegyverek segítségével a középkori lovagságot magasztalják.[8]

A XIX. század második felében további látványos várrekonstrukciókat végeznek uralkodói megrendelésre. Franciaországban erre példa a pierrefonds-i várkastély, amelyet Orléans hercege építtetett a XV. század elején, a romos épületet később Viollet-le-Duc építette újjá III. Napóleon és Eugénia császárné kérésére. A restaurált Pierrefonds is a középkori érzékenység és jelképrendszer újjászületéséről tanúskodik, többek között a „kilenc vitéz" dicsőítésével. Nem véletlen, hogy ugyanaz a nagy építész irányította a párizsi Notre-Dame és Pierrefonds újjáépítését. A másik, ennél is látványosabb példa az a szédítően „középkorias" várakból álló sorozat, amelyet Bajorország őrült királya, II. Lajos (1864–1886) építtetett. A legfontosabbak Neuschwanstein, Linderhof, Herrenchiemsee, Hohenschwangau. A királyt később egyik várába, a bergibe záratták be, és a környező mocsárba fulladt.

A romantikával a vár a katedrálishoz hasonló metafora lett. Gérard de Nerval, akinek képzeletét megigézték a várkastélyok, a „lélek várkastélyáról”[9] beszél, ami valószínűleg Rimbaud-t is megihlette:

„Ó kastélyok, ó nyarak!
Mely lélekben nincs salak!”[10]

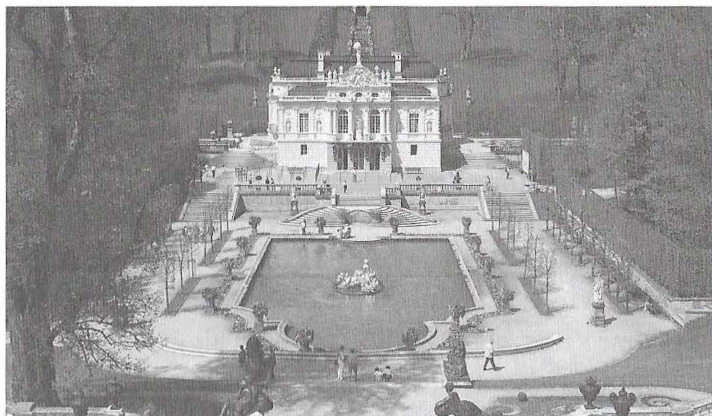
A monsi várban raboskodó Verlaine pedig a „lélek várává” változtatja börtönét:

„Vár, bűvös vár,
hol lelkem megjavult”[11]

A vár azonban a zsarnokság vára is lehet. Victor Hugo *1793* című regényében erre a fougères-i erdőben álló La Tourgues vár a példa. Itt a vár és a természet kapcsolata félelmet kelt: „A kőszörnyeteg szembenézett a faszörnyeteggel.”[12] Hugo így foglalja össze a zsarnokság várának jelképes értelmét:

„Tourgue vára a múlt fatális alkotása volt, olyan, mint a Bastille Párizsban, a Tower Londonban, a Spielberg Németországban, az Escurial Spanyolországban, a Kreml Moszkvában, az Angyalvár Rómában.

Tourgue várában tizenöt évszázad története sűrűsödött; benne volt a középkor, a vazallusi kötöttségekkel, a feudális rend robotjával, a tizeddel.”[13]



A linderhofi vár

Lengyelországban viszont a XIX. század nacionalista irodalmában a romos vár a helyreállítandó dicsőség jelképe lesz. Ezt látjuk Mickiewicz híres *Pan Tadeus*-ában és a nowogródeki várat felidéző litván mesében, a *Grażyná*-ban, valamint Seweryn Goszczyński *Król zamczyska* (A vár királya) című regényében. A Poznań mellett található kórniki vár – trófeatermével és más ékességeivel – a lovagi dicsőség álomvárát testesíti meg.

A feudalizmus által megteremtett és továbbhagyományozott vár a XX. században, sőt napjainkban is jelen van az európai képzeletvilágban. A középkorban a keresztesek mint a kereszténység egyik alapelemét honosították meg Palesztinában. Látványos példája ennek a szíriai keresztes vár (franciául *Krak des Chevaliers,* arab neve *Kalaat al-Hoszn*).

Érdekes adalék, hogy a XX. századi kalandorok egyik legendás képviselője, Arábiai Lawrence fiatalkorában Oxfordban benyújtott doktori értekezésében kommentárokkal kiegészítve lerajzolta azokat a várakat, amelyek romjainál később az arabok oldalán harcolt.

A nyugati képzeletvilágban meggyökerezett vár általános értelemben arra utal, hogy a középkorban a háború mindenütt jelen van, és az elsődleges hős – a szent mellett, akit Isten kegyelme választott ki – a harcos, aki hadi győzelmei előtt már háborút idéző lakhelyével is dicsőséget szerez magának.

A vár erősen megmozgatja a gyerekek fantáziáját, ami megint csak azt bizonyítja, hogy ez az építészeti emlék szüntelenül jelen van az európai képzeletvilágban. Gyakran előkerül az iskolai feladatokban, rajzokban. Láthatjuk rajzfilmekben, moziban, televízióban, hang-fény játékokban. A középkor csodái közül a vár különösen nagy hatást tudott elérni a gyerekek szellemének és érzékenységének meghódításával.

A LOVAG, A LOVAGSÁG

Pierre Bonnassie pontosan megragadta a középkori lovagság tanulmányozásának alapproblémáját. Ezt írja: „A lovagság fogalmában nehéz elkülöníteni a mítoszt és a valóságot."

A köztudatban – a legendának, az irodalomnak és végül a filmnek köszönhetően – a mítosz maradt meg: az eszményért hevülő, az elnyomottakért bosszút álló lovagé. Vagyis az, amit ma általában a középkori lovagról képzelünk, valójában eszményi kép: ilyennek szerette volna láttatni magát a lovagi kaszt, és a *trouvère*-eknek köszönhetően ez a kép terjedt el a köztudatban.[1]

Ha a szókincset vizsgáljuk, ami mindig tanulságos, kiderül, hogy a *chevalier* (lovag) szó csak a késő középkorban jelenik meg, az eredeti kifejezés a *miles* volt, amely a klasszikus latinban katonát, a kora középkorban pedig szabad harcost jelentett. A „lovag" szó természetesen a „ló"-ból származik: a lovag eredetileg olyan férfi, akinek legalább egy lova van, és lovon harcol. Mivel a lovagság ideológiájában a *chevaleresque* (lovagi, lovagias) melléknév nagy jelentőségre tett szert, nem árt megjegyeznünk, hogy a szó az olasz *cavallerescó*-val jelenik meg a XIV. században, és csak a XVII. században fordítják franciára. A ma semleges vagy egyértelműen pozitív stílusértékű kifejezésnek korábban inkább kritikus, sőt gúnyos felhangja volt. Don Quijotéra emlékeztet. A lovag lova természetesen különleges fajból származik, erős, de képes a gyors vágtára, vadászni és harcolni is lehet vele, nagyon más, mint azok a nehéz testű munkalovak, amelyek lassan-

ként elterjednek a középkori Nyugaton. Ezt nevezzük paripának.

Mivel a lovag mindenekelőtt harcos, és nagyrészt ennek köszönheti tekintélyét egy olyan társadalomban, ahol az időnként megszólaló békevágy ellenére a háború mindenütt jelen van, rögtön ki kell térnünk hadi felszerelésére is. Fő fegyverei a hosszú, kétélű kard, a kőris- vagy bükkfa nyelű lándzsa, amelynek vashegye széles lángnyelvre hasonlított, a fából készült, bőrrel bevont pajzs, amely több – kerek, hosszúkás vagy ovális – formában is létezett. A rómaiak merev mellvértjét olyan bőrzubbony váltja fel, amelyet fémpikkelyekkel varrnak ki, az egymást részlegesen átfedő tetőcserepek mintájára. A sisak többnyire egyszerű vassapka, a fémszerkezetet időnként bőrrel vonják be. A hadi öltözék középkori fejlődése szempontjából a legjelentősebb lépés az volt, hogy a fémpikkelyekkel kivarrt zubbonyt a páncéling váltotta fel, amely vállól térdig az egész testet beborította, alul pedig fel volt hasítva, hogy ne akadályozza a lovaglást, ahogy ez már a XI. század végén készült bayeux-i falikárpiton is látható. Ezek az ingvértek vagy páncélingek nagyon hatékonyak a kardcsapások ellen, de nem biztosítanak megfelelő védelmet a lándzsaszúrásokkal szemben, mert ezt a fegyvert a középkori hadviselés fejlődése következtében újfajta technikával használják. Mint ezt Jean Flori hangsúlyozta, a középkori lovas katonának komoly jövedelemre van szüksége ahhoz, hogy egy vagy több lovát és nehéz fegyverzetét megfizesse, emellett időre is, mert a rendszeres edzések mellett ünnepi viadalokon, lovagi tornákon is részt kell ven-



Edmund Blair Leighton: *Lovaggá ütés*

nie, ezenkívül többnyire a vadászat is az előjogai közé tartozik, azokat a területeket leszámítva, melyeket a királyok a középkortól kezdve lefoglaltak maguknak. Ami jelzi, hogy a lovagság már katonai téren is egyre inkább egy arisztokrata elitre korlátozódik.

A lovagság a XI. században jelenik meg. A *miles*-ek (a népi latinban *caballarii*) kategóriája jelentősen kiszélesedik az ezredév körül, eleinte Közép- és Észak-Franciaországban,

majd a XI. században a mediterrán vidékeken, végül a keresztény világ többi területén is elterjed. Ezek a *miles*-ek egyfelől tekintélyesebb hűbérurak szolgálatában álló harcosok, akik másfelől uruk várát is őrzik, mert a XI. és a XII. század folyamán sok várúr önállósult és maga is független lovaggá lépett elő.

A *miles*-ek megjelenését az egyház bizalmatlansága miatt a gyanakvás légköre övezte, és nem tettek mindig világos különbséget harcosok és útonállók között. A bizalmatlanságot az ezredév körül kibontakozó békemozgalom szülte, mely arra törekedett, hogy a kegyetlen harcosokat megszelídítse, és a kereszténység meg az egyház irányelveinek vesse alá. A lovagokra így azt a küldetést bízták, hogy az özvegyek és árvák, tágabb értelemben a szegények és elesettek védelmezője legyen, a fegyvertelen férfiakat, vagyis az első kereskedőket is beleértve.

Csakhogy a XI. század során felgyorsult az a folyamat, amely az egyházat és a középkori kereszténységet eltávolította az őskereszténység pacifista szellemiségétől. Az egyház elfogadta, hogy a háború bizonyos körülmények között szükséges, sőt hasznos. A döntő fordulatot az jelentette, amikor a XI. század végén az egyház maga is szerepet vállalt a szent háborúban, a keresztes hadjáratban. Az Istenért és az elesettekért indított harcot új rítusokkal szentesítették, amelyek egyfajta lovagi keresztelőt írtak elő a lovagok számára: a lovaggá ütést. Dominique Barthélemy nemrégiben kifejtett álláspontja szerint a lovagi és a keresztény eszmények közti rokonság jelenti a hűbéri társadalom alapját.[2]

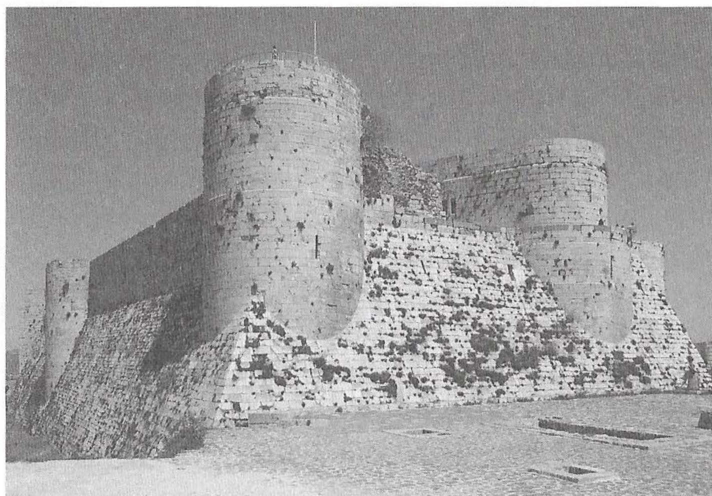
E keresztény lovagság fejlődését egy konkrét földrajzi tér, az Ibériai-félsziget segítette elő. A lovagok főszerepet játszottak a *Reconquistá*-ban, amelynek során a keresztények lényegében katonai eszközökkel visszaszerezték a félszigetet a muzulmánoktól, s ettől kezdve nemcsak az ibériai lakosság, hanem az egész keresztény világ példaképnek tekintette őket. Martin de Riquer figyelemre méltó portrét rajzolt ezekről a „spanyol kóbor lovagokról" *(caballeros andantes españoles)*.

Bár a keresztény királyok mindenekelőtt az igazság és a jólét letéteményesei voltak, a lovagi példát nekik is követniük kellett. A középkori uralkodók közül minden bizonnyal az angol Oroszlánszívű Richárd (1189–1199) testesítette meg legtökéletesebben a lovagkirály eszményképét. Sok történész hangsúlyozta, hogy a francia IX. Lajos (Szent Lajos) nem töltötte be a lovagkirály szerepét; valójában azonban saját korában nemcsak az a békéltető király volt, akinek ma látjuk, hanem lovagkirály is, aki részt vett az angolok ellen folytatott harcban és – főleg – a keresztes hadjáratban. Joinville meglepő képet hagyott ránk az egyiptomi gáton kezében karddal vágtató Szent Lajosról.

A lovagok krisztianizálása abban is megmutatkozik, hogy különös hangsúlyt kaptak a számukra patrónusként kijelölt szentek, akik igen előkelő helyet foglaltak el a középkori hagiográfiában. Közép- és Kelet-Európában a fekete szent lovag, Szent Móric lett a fehér lovagság különös patrónusa, de rajta is túltesz a Keletről származó nagy lovagszent, Szent György, akinek kultusza a kereszténység egész terüle-

tén elterjedt. Szent lovagnak nevezhetnénk, akinek vallási és társadalmi szerepe abban a gyakran ábrázolt epizódban nyilvánul meg, amelyben megöli a sárkányt, hogy kiszabadítsa a királylányt. Szent György annak az udvarias lovagnak lett a mintaképe, aki erejét, bátorságát és szent természetét az elesettek szolgálatába állítja.

Az egyház és a lovagok kapcsolata a középkorban feszültségekkel terhes maradt, s ezen a keresztes hadjárat és az igazságos háború teóriája sem tudott változtatni. Ez a lovagi tornák történetéből is kiderül. Ezek a viadalok napjaink nagyszabású sporteseményeihez hasonlíthatóak, és nemcsak a lovagságot hozták lázba, hanem a tömegeket is. Egyszerre jelentettek hadgyakorlatot és szórakozást, és – mint az Georges Duby *Le Dimanche de Bouvines* (A bouvines-i vasárnap)[3] című lebilincselő könyvéből kiderül – gazdasági szempontból is rendkívül fontos vállalkozásnak számítottak. Az egyház viszont az erőszak leplezetlen dicsőítését látta bennük, úgy ítélte meg, hogy ezek az izgató látványosságok eltorzítják az igazságos háború eszméjét, és túlságosan nyilvánvaló az összecsapások profán, sőt pogány jellege. Megpróbálta tehát betiltatni a lovagi tornákat. 1215-ben a negyedik lateráni zsinat száműzi őket a kereszténység területéről. Sikertelenül. Az egyház által 1139-ben és 1199-ben is elítélt lovagi tornák Angliában folytatódtak Oroszlánszívű Richárd alatt (1194), aki engedélyezte, de felügyelte is a viadalokat, aztán némi hanyatlás után újrakezdődtek a XIII. században, majd – miután az egyház 1316-ban feloldotta a tilalmat – rendkívüli felvirágzást éltek meg a XIV–XV.,



A szíriai keresztes vár

sőt még a XVI. században is. A fejlődőben lévő királyságok megpróbálták kisajátítani őket, keretet s mindenekelőtt rendezőket adva nekik, ez utóbbiakat nevezték címerkirályoknak (heroldoknak). A lovagi tornák visszatérése az egyik leglátványosabb jele volt annak a XV. századi kiteljesedésnek, amelyet Johan Huizinga „a középkor alkonyának" nevezett. A késő középkori lovagi tornák egyik nagyvállalkozója Anjou René – Provence grófja és Nápoly királya – volt, aki nemcsak viadalokat szervezett országaiban, hanem terjedelmes, illusztrációkkal ellátott könyvet is írt *Traité de la forme et devis d'un tournois* (Értekezés a lovagi tornáról) címmel (1460 körül).

A lovagság volt a hűbéri társadalom legjellegzetesebb kifejezési formája. És, mint láthattuk, arisztokratikus jellegével végső soron elég könnyen alkalmazkodott a vallási rítusokhoz és a monarchikus intézményekhez. Georges Duby elemzéséből egyértelműen kiderül, hogy Guillaume le Maréchal (1147–1219), akit a maga idejében „a világ legjobb lovagjának" tartottak, társadalmi sikerét és tekintélyét a lovagi becsület szabályainak maradéktalan tiszteletben tartása mellett annak is köszönhette, hogy élvezte az angol király támogatását. Georges Duby ha nem is a legjobb, de a tökéletes lovagot látta benne, és ezt írja róla: „Nincstelen másodszülött. Vagyonos ember és báró lett belőle, de csak azért, mert védelmezte feleségét és az asszony fiait. Királyi hatalommal ruházták fel, de csak azért, mert védelmezte a kiskorú királyt. Soha nem képzelte volna, hogy ilyen magasra jut. Nem készítették fel a hatalom gyakorlására, és nem is jogosította fel erre sem a származása, sem a papok liturgiája. Nem volt semmilyen más erénye – és azok, akik helyette beszéltek, az ő szavait idézve, azt hangoztatva, amiről ő maga is meg volt győződve, soha nem is állítottak mást – mint hogy őt tartják a világ legjobb lovagjának. Egyes-egyedül ennek a jeles tulajdonságának köszönhette, hogy olyan magasra emelkedett. Termetes, fáradhatatlan, erőtől duzzadó testének, amellyel kitűnt a lovagi gyakorlatokban, szűkre méretezett agyának, amely nem akadályozta felesleges okoskodással testi ereje természetes kibontakozását: a fejében nagy ritkán megtelepedő gondolatok nem szárnyaltak messzire, korlátolt elméjével és erős testével makacsul ragaszkodott

a katonák igen egyszerű etikájához, amelynek értékei három szóban foglalhatók össze: vitézség, nagylelkűség, hűség. És főleg annak, hogy hihetetlenül hosszú életet élt."

A Kerekasztal lovagjai jól mutatják, hogyan változott a lovagról alkotott kép. Ezek a XII. században vitézségükkel kitűnő férfiak a XII–XIII. század során az udvari szerelem hősei lesznek. Megint csak Georges Duby mutatott rá, hogy a főszerepet mind a két korszakban a fiatalok játsszák. Fiatalok, akik várak, földek vagy nők nyomába szegődnek – függetlenül attól, hogy az utóbbiakat illetően Georges Duby álláspontját megdöntik Christiane Marchello-Nizia kutatásai, amelyek szerint az udvari szerelem nőalakja gyakran fiatalembert rejt: „Ebben a katonai társadalomban az udvari szerelem valójában nem férfiak közti szerelmet jelentett?" Christiane Marchello-Nizia Jacques Lacant idézi, aki szerint a homoszexualitás szempontjából „az udvari szerelem megőrizte titkát".[4]

Mindenesetre akár álombeli, akár valóban megélt, akár eszményi, akár testi szerelemről volt szó, az udvari szerelem tovább erősítette a képzeletvilág szerepét, amely kezdettől fogva összefonódott a lovagsággal. Georges Duby arra is felhívta a figyelmünket, hogy a lovagság nemcsak társadalmi, hanem kulturális modellnek is számított. A vitéz és udvarias lovag három fő célja a kaland, a becsület és a dicsőség. Erich Köhler találóan leírta, miben állt a lovagi kaland.

Minden civilizáció többé-kevésbé szorosan kötődik a térhez. A középkori kereszténység megszervezte és felügyelte az európai teret. Forró pontokat (templomokat, zarándok-

helyeket, várakat) összekötő hálózatokat teremtett, de ami ennél is fontosabb, ellenőrzése alá vonta a kóborlás terét, amelyben az erdő még mindig egyszerre volt álom és valóság. Ebből a szempontból a lovag alapvetően olyan, mint a középkori lovagok általában: kóbor lovag. A keresztes hadjárat a legtébolyultabb kóborlás.

A középkori lovag kalandor természetű, és nem örökítheti át a címét, tehát más, mint a nemes. Jean Flori pontosan definiálta: „A nemesség és a lovagság sorsa az egész középkor folyamán összefonódott, de a két terminusból nem lett szinonima, ahogy a fogalmak sem azonosak; a lovagság fénye egyre nőtt, így a nemesség, amely kezdettől fogva ott volt vezetői sorában, megpróbálta hatókörébe vonni, felügyelni, majd jelentős mértékben kisajátítani. Az elit harcosok nemes »testületéből« így a XIII. században nemes lovagok elitista testülete lett, míg a középkor végén át nem alakultak tiszteletbeli nemesekből álló társasággá."

Ahogy ez gyakran megesik, a lovagságnak is meg kellett fizetnie a siker árát, vagyis a gúny céltáblája lett. Romaine Wolf-Bonvin 1990-ben két jellegzetes XIII. századi elbeszélést jelentetett meg *La Chevalerie des sots* (Tökfilkók lovagsága) címmel. Az egyik, a *Le Roman de Fergus* (Fergus regénye) az udvari regényt parodizálja; a másik – a *Trubert* – erotikus *fabliau*. A jámbor és tudatlan (ófrancia kifejezéssel *nices*) hősök feltűnően hasonlítanak arra az ifjú Percevalra, akivel Chrétien de Troyes regényének elején találkozunk. Az árva fiú, akit édesanyja a világtól távol nevel fel, vajon nem azt példázza, hogyan érik egy gyermek a kalandokon

át lovaggá? A keresztény mezbe bújtatott történet tanulsága mindenesetre fontos eleme az európai mentalitásnak és ideológiának. Az ártatlanságból kilépő lovag – ott, ahol a csodás hősök olykor a tündérvilághoz tartoznak, mint ahogy ezt Melusina esetében látni fogjuk – maga is tündéralakot ölthet; vannak „tündér" *(fae)* lovagok.

A XII. és a XV. század között két fontos változás következett be a lovagság történetében. Az első a katonai szerzetesrendek, „Krisztus lovagjainak" megjelenése. Létrejöttükkel a kereszténység végképp csatlakozott a háborúhoz. A XI. századig elképzelhetetlen volt, hogy valaki egyszerre legyen szerzetes és harcos – a fordulat a XI. század második felében, a keresztes hadjáratokkal következett be, amikor VII. Gergely pápa konkrét katonai jelentést adott a *miles christi* (Krisztus lovagja) kifejezésnek. Ezek az új rendek azért alakulnak, hogy védelmezzék a Szentföldet, védelmezzék az ott élő keresztényeket és a zarándokokat. 1113-ban megalapították Jeruzsálemi Szent János rendjét; 1120-ban a templomos rendet. A másik terület, ahol katonai rendek szerveződtek, a *Reconquista* korszakát élő Ibériai-félsziget volt: 1158 és 1175 között alakult meg a Calatravai Lovagrend és a Santiago-rend, Portugáliában pedig az Évorai Konfraternitás, a későbbi Avis Rend. A németek a szentföldi Akkóban ispotályt alapítanak, amelyből 1198-ban katonai rendet szerveznek. A katonai rendek végül egy harmadik területen is megjelennek: a pogányok uralta Északkelet-Európában. 1202 és 1204 között Livóniában megalakul a Kardtestvérek rendje, 1230-ban a teutonok letelepednek Poroszföldön, majd 1237-ben a két rend



Alphonse de Neuville: *Lovaggá ütés*

egyesül. Akkó eleste után a keresztény lovagrendek, Krisztus lovagjai Ciprusra húzódnak vissza. Csakhogy az Európában fokozatosan kiépülő keresztény monarchiák egyre kevésbé tudnak mit kezdeni a szerzetes lovagok felemás testületeivel. Szép Fülöp francia király ösztönzésére VII. Kelemen pápa 1308-ban elrendeli, hogy a kereszténység egész területén tartóztassák le a templomosokat, és a vienne-i zsinat 1312-ben

feloszlatja a rendet. Lengyelországban, ahol a teuton lovagok Marienburgban telepedtek le, folytonosak az összetűzések a rend és a lengyel királyok között, mígnem a lengyelek és a litvánok 1410-ben Grünwaldnál (Tannenbergnél) látványos győzelmet aratnak a Német Lovagrend fölött. Egyedül Jeruzsálemi Szent János rendje marad meg, amely 1530-ban Máltára húzódik vissza, és Máltai Lovagrend néven kizárólag humanitárius tevékenységet folytat, akárcsak napjainkban.

A lovagság történetének másik fontos változása a XIV–XV. században következett be, amikor a királyok és fejedelmek kényük-kedvük szerint kitüntettek olyan világi személyeket, akiket így akartak megjutalmazni vagy magukhoz kötni. Kasztíliai Alfonz 1330-ban megalapítja az első világi lovagrendet; Angliában III. Eduárd 1348-ban létrehozza a híres térdszalagrendet; Jó János francia király 1351-ben bevezeti a Csillag-rendet. XV. századi társaik közül leghíresebb az Aranygyapjú-rend, amelyet Jó Fülöp, Burgundia hercege alapított 1430-ban. Ezek a rendek közel állnak a konfraternitásokhoz, ezért egyszerű lovagok is létrehozhatják őket. Így például Boucicaut a XV. század elején megalapítja a „l'Escu vert à la Dame blanche" (zöld pajzs fehér hölggyel) rendet, mely arra hivatott, hogy védelmezze a százéves háború erőszakos cselekményeitől szenvedő hölgyek és kisasszonyok becsületét, és értekezést ír, amelyben a régi lovagi erényeket dicsőíti. E lovagrendek a múlt iránti nosztalgiáról, az artúri misztika újjáéledéséről tanúskodnak. Megpróbálják fenntartani „a hősiesség dicsőítését, a becsület, a bőkezűség és a lelki nagyság iránti elkötelezettséget".[5]

Ebben a kontextusban születik meg és terjed el egy új téma a középkori lovagság csodás hőseinek világában. A kilenc vitézről van szó. A téma jellegzetes példája annak a középkori írástudókra jellemző koncepciónak, amely folytonosan megtalálja ugyanazt az eszményt a középkori civilizációt tápláló három civilizációban: a zsidó civilizációban és az Ószövetségben, az ókori pogány civilizációban és a középkori keresztény civilizációban. Ennek jegyében választották ki a kilenc vitézből álló csoportot. Köztük van három zsidó az Ótestamentumból: Józsué, Júdás Makkabeus és Dávid; három pogány az ókorból: a trójai Hektór, Nagy Sándor és Julius Caesar; három keresztény a középkorból: Artúr, Nagy Károly és Bouillon Gottfried,[6] aki 1099-ben Jeruzsálem első latin királya lett, de a mitikus történelem nem emlékezik meg róla. A kilenc vitézről először Jacques de Longuyon *Les Vœux du paon* (A páva kívánságai) című 1312-es értekezésében esik szó. A XIV–XV. században a faliszőnyegek divatjának és a kártyajátékok XV. századi megjelenésének köszönhetően a vitézek nagy népszerűségnek örvendtek. Nagy Károly például szív király lett a tarot-ban és más kártyajátékokban. A vitézek olyan sikert arattak, hogy a téma a lovagság férfias világán túl is elterjedt. A XVI. században megjelennek a vitéznők *(preuses)*, s ezáltal a lovagvilágban aktív szerepet kapnak a nők, akiknek az udvari szerelemben csak passzív szerep jutott. A XV. és XVI. században tehát rendkívül pezsgő volt a lovagi élet. Jól mutatja ezt a valenciai Joanot Martorell *Tirant lo Blanch* című, katalán nyelven írt regénye, amely 1490-ben, a szerző halála után jelent meg.

Ez a képzeletbeli lovag fontos mérföldkő szerepét tölti be a Launcelottól Don Quijotéig vezető úton. Cervantes „a világ legjobb könyvének" tartotta; a szerző pedig, mint mondja, arra törekedett, hogy „újra felkeltse az érdeklődést a régi és igen erényes lovagok dicső hírneve és hőstettei iránt". A *Tirant lo Blanch* új francia kiadásához írt előszóban a nagy perui regényíró, Mario Vargas Llosa azt állítja, hogy kevés könyv érdemli meg annyira az „európai" jelzőt, mint ez a becsvágyó regény: „Fél Európa és az egész mediterrán térség képezi a díszletet, amelyben otthonosan mozog a történet főhőse, aki ugyanúgy hazájának érzi Angliát vagy Bretagne-t, mint Görög- vagy Spanyolországot, és nem ismer más határt, amely az embereket elválaszthatja egymástól, mint azt, amelyik becsület és becstelenség, szépség és rútság, bátorság és gyávaság között húzódik."[7]

Eközben a XIV. és XV. században új lovagok tartották fogva az európaiak képzeletét, például a XIV. században felbukkanó Amadís de Gaula, akiből az itáliai Montalvo 1558-as regényének hőse lett, és fergeteges sikert aratott. A spanyol és portugál konkvisztádorok, akik a XVI. század elején meghódították az amerikai kontinens egy részét, két menetelés, két csata között ezt a lovagi irodalmat falták. Az irodalom pedig lassanként eljutott ahhoz a remekműhöz, amely egyszerre jelenti a lovagság dicsőítésének és sikerének tetőpontját és egy örökre letűnt eszmény kritikáját. Ez a remekmű természetesen Cervantes *Don Quijoté*-ja (1605–1615).

A lovagok a XVIII. és a XIX. században többnyire csak a történetírók munkáiban bukkannak fel, a műveltséganyag

részeként. A *belle époque* idején megjelenik egy tudományos munka, amely széles olvasótáborra talál, és divatba hozza a lovagságot: Léon Gautier *La Chevalerie* (A lovagság) című 1894-es könyvéről van szó. Pedig a lovagi eszmény nagy hatással volt Bonapartéra, aki megalapította a – mint tudjuk – nagy sikerű becsületrendet. Ezen belül az első a lovagi cím. A lovagot olykor összevetették azzal az új társadalmi hőssel, akit az angolok találtak ki a XIX. században, s aki egyesíti magában a nemesi udvariasságot és a polgári jó modort: a *gentleman*-nel. A lovagokat a Kerekasztal hősein keresztül viszontlátjuk a XX. századi mozi képzeletvilágában. Jean-Marie Poiré *Les Visiteurs* (A látogatók) című filmsorozatának sikere nemrégiben bizonyította, hogy a lovagok továbbra is megmozgatják az emberek fantáziáját, még akkor is, ha kissé ironikus mosollyal tekintünk rájuk.

A CID



A Cid azt példázza,
hogyan válik egy történelmi személy
már a középkorban mitikus hőssé.

A Cid alakja azért különleges, mert megújulva egészen napjainkig fennmaradt. Rodrigo Diaz de Vivar (1043–1099) a spanyol *Reconquista,* a muzulmánok ellen indított keresztes háborúk példás személyisége, akiből a XII. században – egy irodalmi műnek köszönhetően, amely később legendák és szájhagyomány útján is fönnmaradt – a mórok elleni küzdelem keresztény hőse lett, majd végül, a XVII. századi színháznak köszönhetően egy nagy szerelmi történet hőse is – ez utóbbit a XX. század második felében bekövetkező színházi megújulás és Avignon keltette új életre.

Rodrigo Diaz Kasztíliában, a Burgos melletti Vivar nevű kisvárosban született; a középnemességhez tartozó lovagként hadi tehetségét és hűbérúri hatalmát hol a kasztíliai királyok, hol a muzulmán emírek szolgálatába állította. Először León és Kasztília királya, VI. Alfonz szolgálatában harcolt Navarra keresztény királya ellen, majd amikor VI. Alfonz 1081-ben száműzi, Zaragoza muzulmán királyának oldalán harcol Barcelona grófja, valamint Aragónia és Navarra királya ellen: ekkor kapja a Cid nevet, amely az arab *szajjid,* vagyis „úr" szóból származik. Aztán kibékül VI. Alfonzzal, és nagy diadalt aratva védi meg a keresztényeket az Afrikából érkező muzulmán Almoravidák ellen a Levante-térségben, ahol fejedelemséget alapít. Először egy



Gérard Philipe a *Cid* szerepében

VI. Alfonzzal szövetséges muzulmán uralkodó szolgálatába áll, majd e gyámság alól felszabadulva 1094-ben meghódítja Valenciát, és megalapítja az első keresztény államot iszlám területen. Adófizetésre kötelezi a szomszédos kis muzulmán királyságokat (taifákat). De halála után három évvel, 1102-ben özvegye, Jimena és VI. Alfonz kasztíliai király kénytelenek átengedni a móroknak a valenciai fejedelemséget. Denis Menjot tökéletesen jellemezte a történelmi Cidet: „»Határ menti kalandor«, aki lovagi hőstettekre és zsákmányra vágyik, keresztény és muzulmán uralkodók szolgálatába áll, és a háborúnak köszönheti társadalmi felemelkedését, amelyre az teszi fel a koronát, hogy egyik lányát Navarra királya, a másikat Barcelona grófja veszi feleségül."

A Cid már a XII. században átváltozott muzulmánok ellen harcoló keresztény hőssé; a spanyol rekonkviszta emblematikus alakja lett belőle. Ez az átalakulás mindenekelőtt arra vezethető vissza, hogy a Burgos közelében található cardeñai apátságban, ahol a házaspár sírja állt, a bencés szerzetesek komoly reklámot csaptak Diaz de Vivarnak és feleségének, Jimenának. A Cid nem egyszerűen keresztény, hanem kasztíliai hős lett, holott pályafutása igazi kalandja a Valencia környéki fejedelemség megalapítása volt. Az, hogy a Cid hírneve Kasztílián túl is elterjedt, egy irodalmi műnek köszönhető. Egy kasztíliai nyelven írt költeményről van szó, amely 1110 és 1150 között született, szerzője ismeretlen, a címe pedig *Cantar de mío Cid,* és nem *Poema de mío Cid,* ahogy később emlegették. Műfaja szerint epikus hősköltemény *(chanson de geste).* A *Cantar*-ban szereplő Cid kasztíliai, csak keresztényeket szolgál, és a muzulmánok ellen harcol. A mű ostromok, rajtaütések, harcok sorát meséli el, amelyekben a Cid mindig keresztény vezér. A költemény másik témája a Cid és az uralkodó, Kasztília királyának konfliktusokkal terhes viszonya, ami a feudális hierarchiában rejlő feszültségekre utal.

Végül pedig a *Cantar* Cidjének hadi vitézségei mellett arra is van gondja, hogy biztosítsa családja, leszármazása dicsőségét és jövőjét, és házasságukban csalódott leányai segítségére siet: mindketten egy másik nagy kasztíliai nemesi család fiaihoz, Carion infánsaihoz mentek feleségül, akik nemcsak apósukkal szemben viselkednek tiszteletlenül, hanem egyéb tetteikkel is megütközést keltenek, és végül istenítélet

– párbaj – bizonyítja bűnösségüket. A Cid és Jimena lányai, mint már említettük, végül nagyszerű házasságot kötnek: a Cid e téren is diadalt arat.

Nem sokkal 1099-ben bekövetkező halála előtt Rodrigo Diazt egy latin nyelvű költeményben is dicsőítik: a *Carmen Campidoctoris* a nemes lelkű harcost ünnepli – innen származik Rodrigo Diaz másik ragadványneve, a *Campeador* (hős, bajnok). A kasztíliai hős hírnevét egy neki szentelt krónika, a XIII. század közepéről származó *Historia Roderici* is öregbíti.

A cardeñai szerzetesek a Cid növekvő hírnevét kihasználva megpróbáltak hősükből szentet csinálni. Bár hivatalosan nem kanonizálták, a szent hírében álló Cid tekintélyét tovább növelte, hogy 1272-ben X. (Bölcs) Alfonz kasztíliai király elzarándokolt Cardeñába. A szerzetesek 1541-ben felnyittatták a sírt, és a szentek porhüvelyéből áradó kellemes illat szállt fel belőle. Így aztán II. Fülöp spanyol király 1554-ben elérte, hogy a Vatikánban megkezdjék a kanonizációs eljárást, mely azonban hamarosan abbamaradt.

Eközben azonban a hős hírneve nőttön-nőtt, legalábbis Kasztíliában. Burgosban 1512-ben nyomtatott formában napvilágot látott egy *Crónica del famoso cavallero Cid Ruy Díez Campeador* című krónika, amely valószínűleg a XIV. század elejéről származik, s amelyet 1552-ben és 1593-ban újra kiadtak.

A Cid mitikus képének új változatát azonban a színház teremti meg. Rodrigo azért arathat fényes sikert, mert a színház a lovag másik arcát – a hős szerelmest – domborítja



Las Mocedades de Rodrigo
(Rodrigo gyermekkora) – XIV. század

ki. Rodrigo és Jimena szerelme így akadályba ütközik, s az aranykor vége felé drámai témát szolgáltat a spanyol színház számára, majd megjelenik a spanyol divatnak hódoló klasszikus francia színpadon is, ahol Rodrigo mintaszerűen tölti be a szenvedély és kötelesség között vívódó hős szerepét. Guillén de Castro spanyol drámaíró a szerelmi témát középpontba állító népballadákból merítve 1561-ben színre vitte

a *Las Mocedades de Rodrigo* (Rodrigo gyermekkora) című darabot, megihletve Corneille-t, akinek *Cid*-jét 1636-ban mutatták be Párizsban, nagy sikert aratva.

A romantika mintha megfeledkezett volna róla. Ami valószínűleg azzal magyarázható, hogy irodalmi alakja túl szorosan kötődött a klasszikus színház egyik remekművéhez. Ami a történelmi személyiséget illeti, hírnevét alaposan megtépázta, sőt majdnem megsemmisítette egy Reinhart Dozy nevű holland kritikus, aki *Recherches sur l'histoire politique et littéraire de l'Espagne pendant le Moyen Âge* (Kutatások a középkori Spanyolország politika- és irodalomtörténetéről) című, 1849-ben közzétett művében bemutatta „a Cidet – új dokumentumok alapján". Egyik legfontosabb forrása egy, a portugáliai Santarémből származó, gyakorlatilag ismeretlen arab tudós volt, aki Sevillában a XII. század elején életrajzi szótárat írt „A kiváló spanyolok kincsestára" címmel, s ebben nem túl hízelgő portrét festett a bajnok Cidről. Drozy a kegyetlen és durva condottiere történelmi képét állítja a spanyol legendában szereplő jámbor és udvarias lovag helyébe. Sőt egyenesen azt állítja, hogy a Cid inkább volt muzulmán, mint keresztény.

A Cid mint spanyol hős a XX. század elején született újjá, egy neves filológus és irodalomtörténész, Ramón Menéndez Pidal remekműve nyomán. Menéndez Pidal jelentékeny műveltségének és páratlan irodalmi tehetségének köszönhetően a Cid a dicsőített középkori Spanyolország címszereplője, főhőse lett. A híres könyv ugyanis *La España del Cid* (A Cid Spanyolországa) címen jelent meg 1929-ben. Pidal művével

a Cid a nemzeti dicsőség csúcsára ért. Bizonyos értelemben a spanyol hőstípust jelenítette meg az európai héroszok között. A Franco-rezsim megpróbálta kisajátítani a Cidet, még a lovag és a vezér *(caudillo)* egymáshoz közel eső szülőhelye, Burgos és Vivar között is párhuzamot vontak.[1] Menéndez Pidal tiltakozott e torzítások ellen, és a rezsim néhány évre eltávolította a spanyol akadémia éléről. Ettől függetlenül még ezen a téren sem tekinthető a rezsim igazi ellenzékének.

Bár Menéndez Pidal nagy művét számos kritika érte, a Cid továbbra is a középkor – a nacionalizmus által kisajátított középkor – példás hőse maradt, és a XX. század második felében ismét sikeres alakváltozáson ment keresztül – megint csak a színháznak köszönhetően. A gyökeresen új rendezői megoldásokat olyan karizmatikus színészek felbukkanása kísérte, akik Rodrigo szerepében az ifjú, daliás lovagot testesítették meg, a Georges Duby által oly tökéletesen leírt középkori fiatalság képviselőjét, s így Corneille darabja az Avignoni Fesztiválon a Théâtre national populaire egyik legnagyobb sikere lett. Míg a XIX. század végén Mounet Sully, a Comédie française hagyományokhoz ragaszkodó színésze egy nagyon „klasszikus" Cidet jelenített meg a színpadon, a fiatal Cid revelációértékű megformálása Gérard Philipe nevéhez kötődik, egy olyan – szintén fiatal – színész nevéhez, aki tömegeket hozott lázba. De más rendezők, más színészek is megmutatták, hogy a Cid a legmodernebb színházi kísérletek hőse lehet. A Cid tehát azt a történelmi hőst példázza, akit az irodalom és a színház hozott divatba, olyan különböző tényezőket egyesítve, mint az emlékezet,

a költészet, a színház és – természetesen – az emberek, amelyek mind szerepet játszanak a hősi képzeletvilág megteremtésében.

Bár a Cidnek a moziban nem volt ekkora sikere, egy híres filmet mindenképpen ihletett, ezt Anthony Mann rendezte 1960-ban, Charlton Hestonnal és Sophia Lorennel a főszerepben. Egy nemrégiben forgatott film pedig jelzi, hogy a Cid is azok közé a történelmi hősök közé tartozik, akiket a kortárs történelem könnyen manipulálhat, mint ezt korábban Artúr esetében láthattuk. José Pozo spanyol rendező *El Cid: La leyenda* (A Cid legendája) című rajzfilmjéről van szó. A Cid itt rettenthetetlen és feddhetetlen harcosként áll előttünk, éjt nappallá téve kaszabolja a vérszomjas, minden erkölcsi érzéktől mentes mórokat, akik egy kegyetlen, szakállas vezér parancsnoksága alatt állnak. Mintha a Cid is 2001. szeptember 11-ének esett volna áldozatul.

A KOLOSTOR



A francia *cloître* szó jelentheti
a kolostor egy részét – a kerengőt –
vagy magát a kolostort.

A *cloître* (klastrom), amely napjainkban is az európai képzeletvilág része, a monasztikus ideológia két jellegzetes elemét domborítja ki. Történeti szempontból elsődlegesen a kerengőt jelentette, vagyis a kolostor központi részét, amely belső kertből és az azt övező fedett, árkádos folyosóból állt. A szó más értelemben az egész kolostort, vagyis zárt épületek együttesét jelenti. Mindkét esetben lényegileg hozzátartozik a zártság, bekerítés képzete. Erre utal a *cloître* (kolostor) etimológiája: a szó a latin *claustrum*-ra vezethető vissza, amely a *claudere* (bezárni) igéből származik.

A keresztény képzeletvilágban a kolostor zárt helyet jelent, amely szorosan kötődik a kerthez. A középkori kert jellegzetesen zárt kert, és a kerítés nemcsak a szerzetesek által termesztett zöldségeket és gyümölcsöket védi, hanem azt a spirituális teret is, amely a XI–XII. századtól kezdve elválaszthatatlanul összefonódik a Szűzanya képével. Miután túljutott földi élete megpróbáltatásain, és az égbe emelkedett, a Szűzanya vagy a mennyben, vagy egy zárt kertben találta magát. A kolostor mint zárt kert alapvetően a paradicsomot idézi, és a középkor szimbolikus gondolatvilágában a szerzetesi kolostort gyakran hasonlítják a paradicsomhoz.

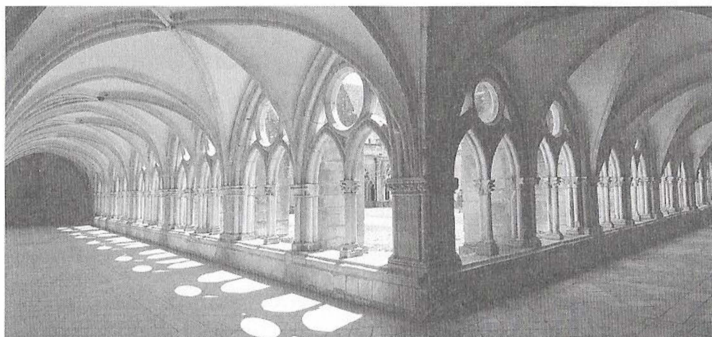
A kolostor nemcsak a mennyei Jeruzsálem képe, hanem a szív és a belső ember metaforája is; a keresztény ideológi-

ában a belső békét jelképezi a háborgó világgal szemben – a *homo viator*, a vándor ember ellentéte, de egyben kiegészítője is: a kóborlás másik arca.

A kolostor tehát az alapvetően kétarcú középkori kereszténység és a belőle kibontakozó európai érzékenység egyik arca. A lovagról szóló fejezetben láthattuk, hogy a középkori ember és a tér közti kapcsolat egyik meghatározó eleme a vándorlás; ezzel egyszerre ellentétes és komplementer vonásnak tekinthetjük az adott helyhez való kötődést, vagyis azt, amit a monasztikus nyelvhasználat *stabilitas loci*-nak (helyhezkötöttségnek) nevezett. Így tehát a középkori Nyugaton a férfiak – és csekélyebb mértékben a nők is – a szilárd pont és a vándorlás között ingadoznak.

A kerengő már a kezdet kezdetén, a IV. században megjelenik a nyugati monasztikus építészetben. Egy, a Karoling-korszakból, a IX. század elejéről származó dokumentum jelzi, hogy a kerengő két értelemben is központi szerepet tölt be a keresztény kolostor szerkezetében és működésében. A ma Svájc területéhez tartozó Sankt Gallen-i apátság tervrajzáról van szó, mely egyszerre vetíti elénk a valóságos és az eszményi kolostort. A kolostor itt úgy jelenik meg, mint önellátó város. Középpontját egyértelműen a templom és a hozzá tartozó kerengő alkotja. A picardiai Saint-Riquier-apátság bizonyítja, hogy a Karoling-korszakban a kolostor és tartozékai igazi várossá terebélyesedtek.

A monasztikus kerengők igazi fénykora a romanikával érkezik el a XI–XII. században, és a modern esztétikai ízlés általában úgy találja, hogy a román stílusú – például



A noirlaci apátság kerengője

Provence-ban látható – kerengők a legszebb építészeti emlékek, amelyeket a középkor ránk hagyott, holott, mint láthattuk, a mintaszerű katedrálist a gótika teremtette meg. Ebben az ellentmondásban is viszontlátjuk a középkori ideológiára és érzékenységre jellemző feszültséget befelé fordulás és nyitottság között. A kolostoron belül található kerengő testesíti meg a legtökéletesebben a szerzetesek közösségi szellemét és azt az egyéni áhítatot, amelyre a francia *moine* (szerzetes) szó görög etimológiája (*monakhosz; monosz* = egyedüli) utal. A kerengő a magányos ima helye. Kivételes keretet biztosít a keresztény jámborság alapvető gyakorlatához, az imádkozáshoz. A kerengő folyosója viszont a jámborság közös gyakorlásának – például a szerzetesek körmenetének – színtere lehet.

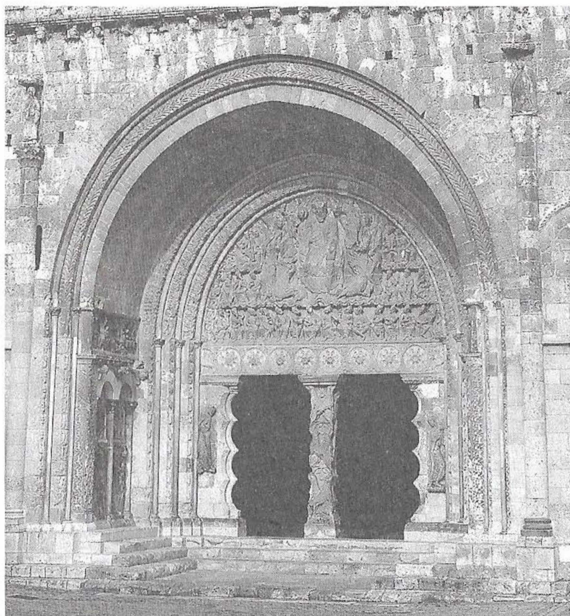
A kolostor virágkora a XII. századi monasztikus reformok idején érkezett el, amelyek közül leghíresebb a cisz-

tercieké. A kolostor dicsőítése a XII. századi monasztikus irodalom és szellemiség egyik meghatározó eleme. Erről az áhítatról tanúskodik lebilincselő módon az a *De disciplina claustrali* (A kolostor iskolája), melynek szerzője az 1183-ban elhunyt Pierre de Celle (Petrus Cellensis) bencés szerzetes, és a *De claustro animae* (A lélek kolostora), Hugues de Fouilloy (Hugonis de Folieto) Ágoston-rendi kanonok műve, aki a Corbie mellett található Fouilloy-ból származott, és 1174-ben halt meg. Pierre de Celle mindenekelőtt a kolostor erényeit, a lelki nyugalmat *(quies)* és az áhítathoz szükséges tétlenséget *(otium)* emeli ki. Hugues de Fouilloy a kolostor részeinek allegorikus jelentését fejti ki. Láthatjuk tehát, hogy a kolostor a tevékeny élettel szembeállított magányt és szemlélődést jelképezi.

Mivel a monasztikus szellemiség – elsősorban a Benedek-rend – a művészetben, főleg a szobrászatban olyan eszközt látott, amely Isten dicsőítését és a lélek felemelését szolgálja, a kerengők folyosóját sokszor csodálatos szobrok díszítik. A legszebbek között szokták emlegetni a Franciaország délnyugati részén fekvő Moissac, illetve a provence-i Arles-ban található Saint-Trophime-székesegyház kerengőjét.

Amikor a kolduló rendek a városokban telepednek le, épületeiket már konventnek *(couvent)* hívják, de a kerengő továbbra is megmarad mint belső tér, amely aztán az esztétikai ízlés változását követve gótikus, reneszánsz, majd barokk stílusjegyeket ölt. A barokk kerengő egyik szép példáját Borromini alkotta meg a XVII. század elején, a római San Carlo alle Quattro Fontane templomban.

A kolostor igazi tétje a zártság volt. Ezt az eszményt és gyakorlatot különösen a nőkre kényszerítették rá (vagy ők vállalták magukra). Az apácák már az V. században szigorú klauzúraszabálynak voltak alávetve. Még a kolduló rendi nővérek, köztük a klarisszák is elzárkóztak a külvilágtól, ellentétben a férfiakkal, akiknek sokszor a kolostor falain kívül kellett szerzetesi hivatásukat gyakorolniuk. VIII. Bonifác pápa 1298-as *Periculosa*-dekretáléja az összes apácára kiterjeszti a klauzúra fogadalmát. A XVI. században – miközben a reformáció megszünteti a kolostorokat, zárdákat, klauzúrákat – a katolikus ellenreformáció továbbra is fenntartja, sőt megszigorítja az apácákra vonatkozó klauzúrát. Ávilai Szent Teréz karmelita reformjának fontos eleme a szigorú klauzúra. Carlo Borromeo (Borromeo Károly) milánói érsek szigorúan betartatja az apácák klauzúraszabályát. A tridenti zsinat kiközösítéssel sújtja azokat, akik bármilyen módon megszegik a klauzúraszabályt. Szalézi Ferenc és Chantal Johanna a XVII. század elején akaratuk ellenére kénytelenek a klauzúraszabályt alkalmazni az általuk alapított új rendben. A kolostor képe a francia forradalom viharai, számos monostor és konvent felszámolása után is fennmaradt, az apácák alakját idézve. Ez a kettős kép a XIX. században megújul, egyfelől a könyörületességet gyakorló, tevékeny apácáknak köszönhetően, ilyenek például a Páli Szent Vince rendjéhez tartozó nővérek, másfelől a világtól szigorúan elzárkózó apácák révén, akik között a karmeliták mintegy jelkép rangjára emelkedtek. Bernanos *Dialogues des carmélites* (Karmeliták beszélgetései) című



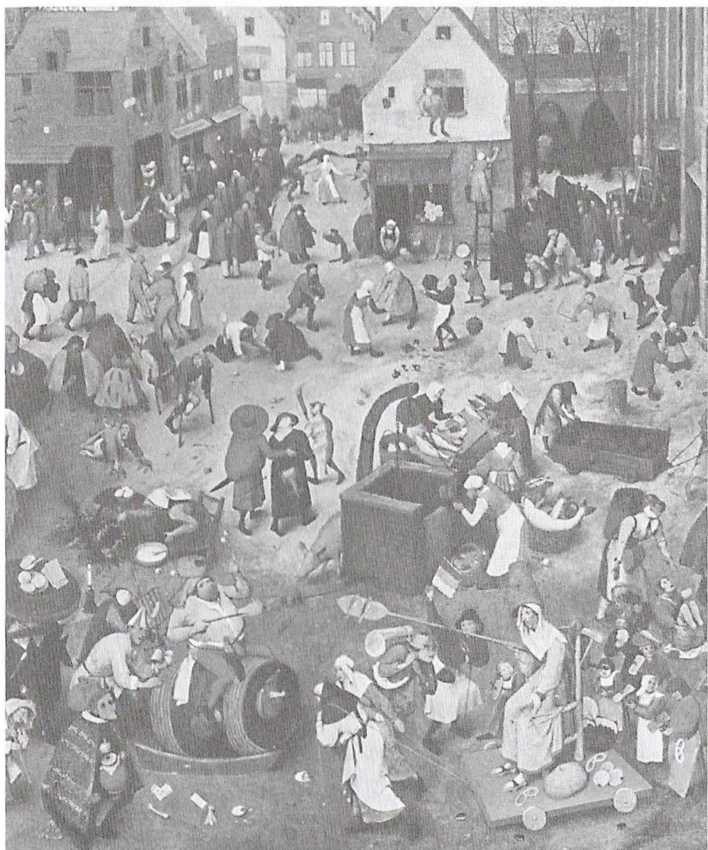
A moissaci Szent Péter-apátság főkapuja

drámája, melyből Poulenc komponált operát, a nő és a zárda képe közti szoros összefüggésre épül.

A XIX. század végén és a XX. század elején a kolostor egy középkori szerzetesi paradicsom nosztalgikus képét ölti magára. A gazdag műgyűjtők, különösen az amerikai műkedvelők felfigyeltek ezekre a szobrok sokaságát magukban rejtő építészeti remekművekre, melyeket a középkori művészet legtökéletesebb kifejezési formájának tekintettek. George Grey Barnard amerikai szobrász 1914-ben kezdte gyűjteni

az Európában fellelhető középkori apátságok különféle darabjait. John D. Rockefeller 1925-ben megvásárolta a gyűjteményét, és a New York-i Metropolitan Museum of Artnak adományozta, amely átcsoportosította, rendszerezte a darabokat, majd a múzeum egyik melléképületében, a Hudson folyóra néző magaslaton kiállítást rendezett belőlük. Szinte teljes egészében rekonstruálták például a Saint-Guilhem-le-Désert- és a Saint-Michel-de-Cuxa-kolostorok kerengőjét. Ezek mellett az áthelyezett és rekonstruált kerengők mellett további szobrokat, faliszőnyegeket, épülettöredékeket láthatunk. Az együttes a *The Cloisters* nevet kapta. A kolostor képzeletvilága így emlékhelyre lelt és új testet öltött a kortárs Amerika emblematikus metropolisában.

Mivel a legtöbb kolostort már elhagyták lakói, s a kerengők üresek, ez a magányt és a paradicsomot idéző, mitikus rangra emelkedett hely különleges keretet szolgáltat bizonyos zenei előadásokhoz. Ennek egyik figyelemre méltó példája a Berryben található Noirlac kolostora. A mai európai képzeletvilágban a kolostor így egyszerre idézi az elveszített paradicsomot és a lerombolt vagy megnyitott börtönt.



Id. Pieter Brueghel: *Farsang és Böjt küzdelme*

ESZEM-ISZOM ORSZÁG
(COCAGNE)



Eszem-iszom ország
mint képzeletbeli vidék
egy ófrancia *fabliau*-ban jelenik meg
a XIII. század elején.

A középkori képzeletvilág e teremtménye három kéziratban maradt ránk, az első 1250 körül készülhetett, a másik kettő a XIV. század elejéről származó másolat. A Cocagne szó itt bukkan föl először, etimológiáját nem ismerjük. A filológusok megpróbálták kései latin vagy provanszál eredetre visszavezetni, vagy a kulináris szókinccsel összefüggésbe hozni, de nem jártak sikerrel. Cocagne mindenestül a középkori képzeletvilágból lép elő.

A francia terminust hamar lefordítják angolra *(Cokaygne* vagy *Cockaigne),* olaszra *(Cuccagna)* és spanyolra *(Cucaña).* A németek a *Schlaraffendland* szóval helyettesítik, amelynek eredete szintén ismeretlen. A Cocagne-ról szóló XIII. századi *fabliau* 200 nyolcszótagú verssorból áll. A történet szerint a szerző elutazik egy képzeletbeli országba. Az út valójában penitencia, amelyet a pápa rótt ki a magát meg nem nevező szerzőre. „Csodákkal teli vidéket" fedez föl. Az „Isten és a szentek áldotta" föld neve Cocagne. Rögtön megismerjük egyik csodás jegyét: „Itt minél többet alszik az ember, annál többet nyer." Az alvás tehát a nyereség forrása. Nézetem szerint a megjegyzés hátterében az áll, hogy akkoriban sokat bírálták az uzsorást, akinek alvás közben is nő a vagyona. A *fabliau* tehát kezdettől fogva szembehelyezkedik a XIII. századi erkölccsel. A házfalak halakból – tengeri süllőből,



Karnevál meghalt, Böjt szánakozás nélkül követi
(XIX. századi francia metszet)

lazacból, fattyúheringből – épültek, a szarufák tokhalból, a tetők szalonnából, a lécek kolbászból vannak, a búzatáblákat sült húsból és sonkából készült kerítés szegélyezi; az utcákon fokhagymával tűzdelt kövér libák sülnek, maguktól forogva a nyárson. Az összes országúton, utcán terített asztalok állnak, fehér abrosszal. Bárki odaülhet, és bármiféle fizetség nélkül fogyaszthat kedvére húst és halat, szarvast vagy szárnyasokat sülve vagy főve. Az országban van egy borfolyó, amelyben a poharak, arany- és ezüstkupák maguktól megtelnek. A folyó egyik felében a legjobb fajta vörösbor folyik, mint a beaune-i vagy a tengerentúli, másik felében pedig kitűnő fehérbor, olyan, akár az auxerre-i, a La Rochelle-i vagy a tonnerre-i. Ezekért sem kell fizetni. Az emberek pedig nem

közönségesek, hanem lovagiasak és udvariasak. Az élelem bőségének leírása után, amelyben a mennyiség minőséggel párosult, következnek egy nagyon különös naptár örömei. Minden hónap hat hétből áll; az év során négyszer ünneplik a húsvétot, négyszer van Szent Iván-éj, négyszer szüretelnek, minden nap ünnep és vasárnap; négyszer van mindenszentek, karácsony, gyertyaszentelő és farsang is, nagyböjtöt pedig csak húszévente egyszer tartanak.

A szerző ezután visszatér a táplálkozás témájára, ismét kijelenti, hogy mindenki azt eszik, amit akar és akkor, amikor kedve van, mert senkit sem lehet böjtre kötelezni. Már leszögezte, hogy az evést illetően nincs semmiféle tilalom, ezúttal azt is tisztázza, hogy „senki nem mer bármit is megtiltani nekik" (*„nus desfendre ne leur ose"*). Az embernek óhatatlanul az 1968. májusi szlogen jut eszébe: „A tiltás tilos." A tilalmak nélküli társadalom utópiája tehát minden jel szerint a XIII. századból származik. Egy olyan korszakból, amelyet napjaink egyéb problémái is foglalkoztattak, például a nemiség és a munka. A Cocagne-ról szóló *fabliau* ezekről sem feledkezett meg.

Az evéssel kapcsolatos rész lezárásaként említsük meg, hogy az országban hetente háromszor forró hurkák potyognak az égből. A szerző ezek után szigorú kritikával illeti a pénzt, amelyet meg is szüntet. „Ez az ország olyan gazdag, hogy a mezőkön mindenfelé dagadozó pénzeszsákokat találni, külföldi aranypénzek, marabotinus és bizantinus is van köztük, de nem kellenek semmire, mert minden ingyen van, ebben az országban nem szoktak sem venni,

sem eladni.” A *fabliau*-szerző céltáblája itt a XIII. században robbanásszerűen előretörő pénzgazdaság.

Térjünk rá a nemiség kérdésére. A nők olyan szépek, hogy a férfiak kedvük szerint választanak közülük, nem számít, hogy az illető már férjezett-e vagy még kisasszony, és ebben senki nem talál semmi kivetnivalót. Mindenki akkor és úgy szerez magának örömet, amikor és ahogy jónak látja. A kiválasztott nőket pedig nem éri semmi szemrehányás, hanem éppen ellenkezőleg, komoly tiszteletnek örvendenek. És ha a véletlen úgy hozza, hogy egy hölgy érdeklődését felkelti egy útjába kerülő férfi, a nyílt utcán elkaphatja és kedvét töltheti vele, így aztán mindenki boldoggá teszi a másikat. Ebben szerintem nem is annyira a korlátlan nemiség iránti vágy a meglepő, mert ezt más korabeli szövegekben is megtaláljuk, például az indiai csodák leírásában, hanem az, hogy a *fabliau* szerzője a szexuális viselkedés terén nem tesz semmi különbséget nők és férfiak között. Az egyház 1215-ben mondta ki, hogy a nőknek ugyanúgy bele kell egyezniük a házasságba, mint a férfiaknak. A *fabliau* a végsőkig kiterjeszti a nemek közti egyenlőséget. Bár túlságosan gyakran érte ez a vád, a férfias középkor nem volt minden téren nőgyűlölő.

Ezek után azt gondolná az ember, hogy a szerző a meztelenségre is kitér, dicsőítve e szokást, de abban nem volna semmi csodálatos. A csoda a ruhákban rejlik. A csoda az öltözék. Ebben az országban olyan kedves posztókereskedők élnek, akik minden hónapban különféle ruhákat osztanak szét, barna, skarlátszínű, lila vagy zöld ruhákat, melyek készülhetnek finom vagy durva vászonból, alexandriai se-

lyemből, csíkos szövetből vagy teveszőrből. Nagy a választék a színes, szürke vagy éppen hermelinprémmel szegélyezett ruhákból; ezen a boldog vidéken a szorgos suszterek napi háromszáz fűzős cipőt, csizmát, nyári cipőt osztanak szét, a lakosok kérése szerint méretre készítve.

Van egy másik csoda is, a Megifjodás *(Jouvence)* forrása, ahol a férfiak és nők megfiatalodnak. Bármelyik kopasz öregember, bármelyik ősz vagy fehér hajú öregasszony újra harmincéves lesz (azt feltételezték, hogy Krisztus ebben az életkorban kezdett prédikálni).

Aki eljutott erre a vidékre és visszajött onnan, az bizony elvesztette a józan eszét. „Ez történt velem is – vallja be a *fabliau* szerzője –, mert vissza akartam jönni, hogy a barátaimat is elvigyem ebbe a boldog országba, de azóta sehogy sem lelek a nyomára. Aki jól érzi magát ott, ahol van, ne menjen sehová, mert ha változtatni akar, pórul jár."

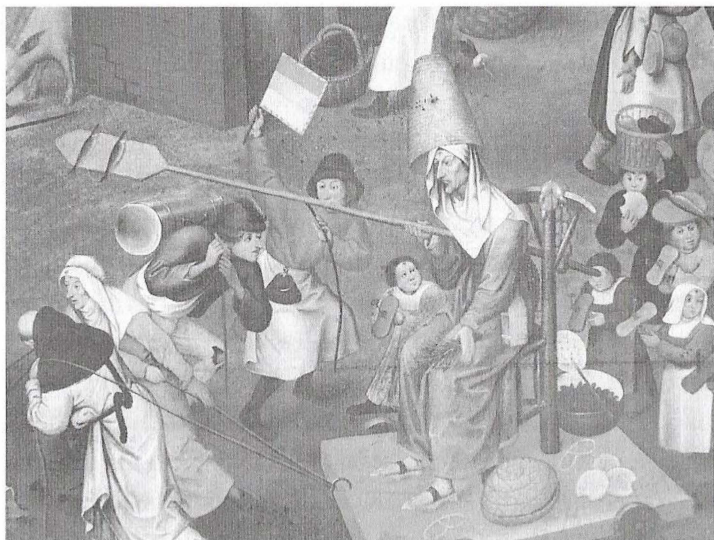
A Cocagne-ról szóló *fabliau* valószínűleg azért úszta meg a teljes pusztulást, mert keresztény mezbe volt öltöztetve, másfelől pedig – és ez a lényegesebb – a konklúzió nem lázadásra, hanem belenyugvásra sarkall. Árnyaltan tárja elénk az utópia funkcióját, egyaránt alkalmas a kihívásra és a feszültség levezetésére. Cocagne elveszített paradicsoma az antik filozófia elitista aranykorának középkori, populáris megfelelője. A bőség álma, amely a középkori emberek legnagyobb félelméről, az éhségről árulkodik, a szabadság álma, mely a legkülönfélébb tilalmak súlya és az egyház hatalma ellen tiltakozik, álom, ha nem is a lustaságról vagy a farnientéről,

de legalábbis a pihenésről a szüntelen munkával szemben, amely csak azért számít érdemnek, hogy a dolgozó embert egyre súlyosabb alávetettségbe kényszerítse, s végül álom a fiatalságról, amelyre a középkorban oly rövid életű férfiak és nők vágyakoznak. De a legérdekesebb szerintem az, hogy a szöveg tiltakozik az egyház és a vallás által beosztott idő ellen. A boldogság naptáráról szőtt álom a különböző társadalmak képzeletvilágának egyik nagy álma.

Végül pedig a Cocagne-ról szóló *fabliau* a testi örömök álma. Ez már önmagában elég volna ahhoz, hogy radikálisan elkülönítsük a vele egyidejű eretnek mozgalmaktól, hiszen többnyire olyan rigorista mozgalmakról van szó, amelyek az egyháznál is szigorúbban ítélik el a testiséget, az anyagi világot és örömöket. Cocagne elborzasztaná a kathárokat.

Nem tisztem véleményt mondani arról a nézetről, amely Cocagne Eszem-iszom országát a Korán paradicsomával vetette össze. Nem hiszem, hogy összefüggés volna a kettő között. Ha a hasonlóságokra keresünk magyarázatot, sokkal inkább a Keleten és Nyugaton egyaránt fellelhető régi pogány elképzelésekhez kell visszanyúlnunk.

Cocagne utópiája fennmaradt az európai képzeletvilágban. De a folytatásban két periódust, két szakaszt különböztethetünk meg. A téma először a szórakoztató mese műfajában jelent meg. Cocagne („Dínom-dánom vidék") abban a szerencsében részesült, hogy bekerült Boccaccio *Dekameron*-jába. Eszem-iszom ország a későbbiek során más, a fennálló rend ellen tiltakozó témákkal összefonódva élt tovább, melyek közül a három legfontosabb szerintem



Ifj. Pieter Brueghel: *Farsang és Böjt harca*

a Megifjodás forrása, mely már a *fabliau*-ban is szerepel; a Böjt és a Karnevál küzdelme – a téma a *fabliau*-val közel egy időben jelent meg a Böjt és a Húsevés ellentéteként; s végül a feje tetejére állított világ. E témák igen hangsúlyosan jelen vannak a XVI. századi irodalomban, képzőművészetben és képzeletvilágban. Elgondolkodtató, hogy ugyanahhoz a nagy festőhöz, Brueghelhez kötődik Eszem-iszom ország egyetlen nagyformátumú – a farnientét, az alvást és az anyagi jólétet kiemelő – ábrázolása, valamint a Karnevál és a Böjt harcának megörökítése. A modern kritika hol „kompenzációs álmot" látott a *fabliau*-ban, hol „társadalmi

utópiát" (mint például a cseh történész, Graus), mások „antiklerikális" utópiának, „menekülési" utópiának, „populáris" vagy „népi" utópiának nevezték.

Bár történelmi értelemben nagyon nehéz megragadni a népi kultúra fogalmát, úgy vélem, hogy ez a kultúra, amelyet a középkori kereszténység általában pogánynak tartott és elítélt, kronológiai szempontból Eszem-iszom országgal egyidejű. A XIII. századi *fabliau* bizonyára felhasználta a pogány hagyományokat. A modern korban pedig – s ez valószínűleg már a XVIII. században így volt – Eszem-iszom ország utópiája anekdotává, gyerekjátékká vált. Elképzelhető, hogy a vidéki, falusi közösségekben Cocagne a májusfa hatására fennmaradt (ennek alaposabban utána kellene járni), és róla nevezték el a népünnepélyeken használt mászórudat *(mât de cocagne).* A mászórúd tetejére valamilyen jutalmat, általában valamilyen ennivalót, nyalánkságot tűztek, és valakinek – többnyire egy gyereknek – fel kell másznia a rúdra, hogy megszerezze a jutalmat. A mászórúdról legkorábban egy 1425-ös, *Journal d'un bourgeois de Paris* (Egy párizsi polgár naplója) című krónika tesz említést; Párizst ez idő tájt az angolok és a burgundiaiak tartották megszállva, de a szerzőt ez nem zavarja a mulatozásban:

Szeptember elsején, szombaton, Szent Farkas és Szent Egyed napján az egyházközség pár tagja újfajta mulatságot eszelt ki, és meg is valósította az ötletet: fogtak egy hat öl hosszú rudat, beverték a földbe, a tetejére kosarat erősítettek, egy kövér libát meg hat ezüstpénzt tettek bele, és jól bezsírozták

a rudat; aztán kikiáltották, hogy aki segítség nélkül felmászik a libáig, megkapja a rudat és a kosarat ludastul, pénzestül; de még a legügyesebb mászók sem tudtak felkapaszkodni a rúd végéig; végül aztán este odaadták a ludat annak az inasfiúnak, aki a legmagasabbra mászott, de a kosarat, a pénzt és a rudat nem kapta meg.[1]

A mászórúd a vásári mulatságok része lett. A példa jelzi, hogy társadalmaink történetében milyen sokféle utat jártak be a képzeletvilágot alkotó, csodás mítoszok.



Zsonglőr – XIII. századi féldombormű

A ZSONGLŐR



A zsonglőr *(jongleur)* mulattató.
Neve a latin *jocus* – játék – szóból ered.

A középkori társadalomban és kultúrában ezért olyan kétértelmű az alakja és a státusza. Ebben a társadalomban és kultúrában ugyanez a kétértelműség övezi az örömöt. A zsonglőr az ellentmondásos hős tipikus példája. Edmond Faral az ókori mimusok utódát látja benne. Engem főleg az lep meg, hogy alakja milyen szorosan összefonódik a X. és XII. század között kialakuló új feudális társadalommal. Ugyanakkor biztos, hogy részben a pogány mulattatók, főleg a kelta bárdok örököse. A zsonglőr vándorkomédiás, aki mutatványait ott adja elő, ahol értékelik és megfizetik, vagyis lényegében a hűbérurak váraiban. Szerepét tekintve mindenes. Verseket szaval, történeteket mond. A szavak zsonglőre, de nem szerző, mint a trubadúrok és *trouvère*-ek. Csak előadó.

Ugyanakkor a mozgás zsonglőre is; végtagjait kitekerő akrobata, a szó modern értelmében is zsonglőr, táncosként sokszor paródiát lejt, és zenész is, aki énekét sokszor lanton vagy fidulán kíséri. De minden attól függ, hogy mit és milyen szándékkal ad elő. A zsonglőr bizonyos értelemben az ember kettős természetét jelképezi, az isteni teremtményt, aki az eredendő bűn következtében elfajult. Gondolatai és tettei tehát egyaránt hajolhatnak jó vagy rossz irányba, vagy arról tanúskodnak, hogy ő Isten szülötte, akit az Úr a saját képmására teremtett, vagy az ördög karmai közt vergődő

bűnös alakját festik elénk. A zsonglőr lehet isteni vagy ördögi zsonglőr. Látványosan tárja elénk az alapvetően minden középkori emberben ott rejlő kettősséget: hős, de egyúttal bűnös is, aki elfordulhat Istentől, hogy a Sátán szolgálatába álljon. A középkori erkölcstan egyik nagy feladata az volt, hogy a korabeli hősök viselkedésében elválassza egymástól a jót és a rosszat, a tisztát és a tisztátalant. A kérdés a középkori mesterségekkel kapcsolatban is felmerült. Melyik volt megengedhető, és melyik nem? Ha a zsonglőrség célja az örömszerzés, a zsonglőr által kiváltott öröm vajon megengedhető vagy sem? Egy, a medievisták körében elhíresült szöveg, amely a XIII. század elejéről származik, különválasztja a jó és a rossz zsonglőröket. A mű arról a kettős fejlődésről tanúskodik, amely megkerülhetetlenül fölveti a mesterségek ellentmondásos megítélésének problémáját. A háttérben egyrészt ott van a skolasztikus módszer, amely kritikai eljárás, a megkülönböztetés, rendszerezés, osztályozás elvét követi, következésképpen arra törekszik, hogy elválassza egymástól az igazat és a hamisat, a megengedhetőt és a megengedhetetlent stb.; másfelől egyre jobban elterjed a IV. lateráni zsinat által kötelezővé tett fülgyónás, mely igyekszik világosan meghatározni minden egyes mesterség erkölcsi-társadalmi jótéteményeit és veszélyeit. Az angol Thomas of Chobham, a párizsi egyetem egykori diákja valamivel 1215 előtt egy gyóntatópapok számára írt kézikönyvben választja el egymástól a jó és a rossz zsonglőröket. Thomas of Chobham szerint rossz zsonglőr, szégyentelen zsonglőr *(turpis)* az, aki nem riad vissza a *scurrilitas*-tól, vagyis a bohóckodástól,

a szertelenségektől, a magamutogató beszédtől és mozdulatoktól. Az ilyen zsonglőr ahelyett, hogy testét szelleme szolgálatába állítaná, úgy viselkedik, mint egy csepűrágó, aki illedelmes mozdulatok helyett szemérmetlenül gesztikulál. Vannak viszont olyan zsonglőrök is, akiket dicséret illet. Ők „a fejedelmek dicső tetteiről és a szentek életéről dalolnak, megkönnyebbülést hoznak a beteg vagy szorongó embernek, és nem követnek el annyi szemérmetlenséget, mint a női és férfi akrobaták, vagy azok, akik gyalázatos látványosságokat tárnak a nézők szeme elé, és varázslattal vagy más módon kísérteteket hívnak elő".

Akár megengedhető, akár tilos, a középkori zsonglőr tevékenysége mindenképpen a határát súrolja annak, amit a középkori társadalom, egyház és erkölcs elfogad. A zsonglőr megítélése jelzi, milyen kényes a középkori hősök helyzete. Ő sodródik legkönnyebben a társadalom szélére – nem véletlen, hogy gyakran láthatjuk a kéziratok margóját díszítő rajzokon. Bár a Bibliában is van egy híres zsonglőr. Dávidra gondolok. Dávid olyan király, aki játszik, énekel és táncol. Természetesen neki is megvannak a maga gyengeségei, legfőképpen az, hogy nem tud ellenállni Betsabé bájainak, és házasságtörést követ el, ennek ellenére dicső példa marad, és támaszt jelent a zsonglőröknek, akiket az egyház vagy a társadalom hajlamos megvetni vagy kitaszítani.

Michel Zink szerint a XII. századi feudális társadalomban igazából az 1153-ban elhunyt Szent Bernát rehabilitálta a zsonglőr alakját. Szent Bernát szerint a zsonglőrök az alázat példájára tanítják az embereket. Ha az emberek szívét alázat



A. Desenne – C. Johannot: *Dávid király* (metszet)

tölti el, olyanok lesznek, mint „a zsonglőrök és az akrobaták, akik fejjel lefelé, lábukkal a levegőben épp az ellenkezőjét teszik annak, ami általában szokás, kézen járnak, és az összes tekintetet magukra vonják. Nem gyermeteg játékról van szó, nem színpadi előadásról, amely női testek szemérmetlen kígyómozgásával horgasztja fel a néző vágyát, és ocsmány tette-

ket utánoz, hanem kellemes, szemérmes, komoly, figyelemre méltó játékról, amelynek látványában az égiek is gyönyörködhetnek." A XII. század e tájékán az egyház és a keresztények egy része Szent Bernát érveire hallgat, és rehabilitálja a zsonglőröket, mások viszont kérlelhetetlenül elítélik őket, mint például Bernát kortársa, Honorius Augustodunensis az *Elucidarium* című kézikönyvben. Egy tanítvány ezt kérdezi: „A zsonglőröknek van némi reményük?", mire a mester így felel: „Semmi, hiszen szántszándékkal álltak a Sátán szolgálatába; róluk mondják: nem ismerték Istent, ezért Isten a szemük közé nevet majd, amikor a tolvajokon gúnyolódnak." A „haladó" gondolkodású Abélard ugyanezen a véleményen van. A zsonglőrök tevékenységét „az ördög prédikációjának" tekinti. A zsonglőrt azonban egy idő után nemcsak elfogadják, hanem dicsérik és csodálják is, ami azzal magyarázható, hogy alakja Szent Bernát óta jelentős átalakuláson ment keresztül. Szent Bernát alázatból Isten zsonglőrének nevezte magát. Valójában mélységesen megvetette ezeket a mulattatókat, és magatartása azokra a túlfűtött keresztényekre emlékeztet, akik a tébolyt választották, hogy megalázkodjanak Isten előtt.

A XIII. században a zsonglőr kifejezetten kedvező színben tűnik föl. Ez főleg a kolduló rendeknek köszönhető. Elég, ha Assisi Szent Ferencre gondolunk. A középkorban ő érezte magát a leginkább „Isten zsonglőrének". Ugyanakkor ő is hangsúlyozza, hogy a „száj" zsonglőre, vagyis kerüli a széles gesztusokat, de úgy véli, hogy prédikációit a népies, elbeszélő jelleg a zsonglőrök üdvös tevékenységével rokonítja.

Ugyanígy a XIII. században Nicolas de Biard ferences vagy domonkos prédikátor a gyóntatókat zsonglőrökhöz hasonlítja: „A zsonglőrök olyan gyóntatók, akik lenyűgöző beszédükkel és tetteikkel nevetést és örömöt váltanak ki Istenből és a szentekből: az egyik a templomban olvas fel, a másik énekel, megint másik vulgáris latin nyelven beszél, vagyis a latin szöveget közérthetően adja elő prédikációja világi hallgatóságának." Tudni kell, hogy Szent Bernáttól Szent Ferencig és Nicolas de Biard-ig a keresztények körében komoly változáson mentek keresztül a boldogság és az öröm kinyilvánítási formái. Szabad utat kapott a nevetés, amelyet korábban elfojtottak, mint a kolostorokban. Szent Ferenc olyan szent, aki tud nevetni, és a nevetést lelkisége egyik kifejezési formájának tekinti, azok pedig, akik látják és hallgatják, a szentség megnyilvánulásának tekintik. Egy másik ferences, Robert Bacon azt javasolja, hogy „a prédikáció érzelmi retorikára épüljön, a gesztusokat, a mimikát, sőt a zenét és a zsonglőr művészetét segítségül hívva". A XIII. század végén Ramón Llull katalán szerző tanregényeiben a zsonglőrök komoly megbecsülésnek örvendenek. A zsonglőr már nem egyszerű mulattató, hanem maga is irodalmi hős. Különösen akkor, ha *minestrel (ménestrel* vagy *ménestrier)* válik belőle.

Ez a változás részben a társadalmi fejlődéssel, részben a kultúra és a gondolkodásmód fejlődésével függ össze. A vándor zsonglőr úgy próbálja megkeresni a kenyerét, hogy a többi, városokban vagy várakban letelepedő mesteremberhez hasonlóan megállapodik, és egy mecénásszerepet betöltő



Dávid király a troyes-i Szent Péter és Pál-székesegyház színes üvegablakán

hűbérúr szolgálatába áll. Ezzel egyidejűleg a zene önállósulásával, az új hangszerek és a szakavatott zenészek megjelenésével a zene egyre inkább kikerül a tevékenységi köréből. Párizsban a „Zsonglőrök utcája", mely bizonyítja, hogy elismert mesterségről van szó, a középkor végén a „Minestrelek utcája" nevek kapja. A mai Rambuteau utcát hívták így korábban.

A *minestrel* mint irodalmi hős szerepel például Adenet le Roi *Cleomadès* című regényében, amely körülbelül 1260-ban született.

„Egy igazi minestrelnek óvakodnia kell attól,
hogy ártson vagy rosszat mondjon;
még a legártalmatlanabb gonoszság
sem hagyhatja el a száját.
Mindig arra kell törekednie,
bárhová is kerül, hogy a jót hirdesse.
Áldott legyen, aki így cselekszik!"

Egy másik *minestrel,* Colin Muset, aki Champagne és Lotaringia területén gyakorolta a mesterségét a XIII. század második harmadában, dalba foglalta, milyen hányatott a sorsa a zsonglőrnek, aki szeretne *minestrel*-ként otthonra találni. A sorok egy szűkmarkú hűbérúrhoz szólnak:

„Hegedültem dalokat,
derítettem lakodat,
gróf úr, bérem elmaradt,
nem tartottad meg szavad,
szégyen, hiába!
Fogadom Szűz Máriára,
nem szolgállak én továbbra,
tátog tarsolyomnak szája,
erszényem beteg-soványka."[1]

A zsonglőr alakja abban a tanmesében dicsőül meg leginkább, amely úgy mutatja be, mint aki képes mesterségét, ügyességét közönség nélkül is, csak a maga örömére gyakorolni. A történet szerint a Notre-Dame zsonglőre azt

hiszi, egyedül van, és a Szűzanyát gyermekével ábrázoló szobor előtt adja elő mutatványát, tehetségét, erőfeszítését Máriának és Jézusnak ajánlva. Tette kitudódik és az áhítat példája lesz, mert a kolostor apátja és egyik szerzetese meglátja a magányosan gyakorlatozó zsonglőrt. A *Le Jongleur de Notre-Dame* (A Notre-Dame zsonglőre) című mesét több száz éven át olvasták, és sokakat megihletett, így a zsonglőr heroikus képe hosszú ideig fennmaradt. Ebből merített Massenet is, akinek 1902-es operája[2] a középkor érzésvilágához és zenéjéhez való visszatérést tükrözi, amely a gregorián újrafelfedezésében és a Schola Cantorum törekvéseiben is tetten érhető.

Időközben azonban a zsonglőrről alkotott kép mélységesen megváltozott. Ennek oka abban keresendő, hogy a mulattatás társadalmi színterén megjelent egy nagy újdonság: a XVI. század második felében megszülető cirkusz. A zsonglőr ettől kezdve nem egyéb, mint egy bizonyos típusú színházi artista. A veszéllyel szemben a játékosságot és az örömöt képviseli. Az akrobatából trapézos lesz, ami már más, mint a zsonglőr, a szájzsonglőr pedig egészen újfajta mulattatóvá lép elő: ő lesz a bohóc, aki a modern világban csodás karriert fut be. Az angol *clown* terminus a XVI. század második felében bukkan fel, aztán nagyon hamar megjelenik a franciában is, *cloyne, cloine* (1563), *clowne* (1567), majd *cloune* (1570) alakban. A XVI. századi Angliában a bohóc egyszerű ripők, aki akaratlanul nevettet, buffó, aki Shakespeare színházában is helyet kap, amely e szempontból is a középkori kultúra és érzésvilág letéteményese és betetőződése. A bohóc

azonban a középkori hős örököse is, a nevetés és könnyek között vívódó emberé.

Az immár csak kézügyességével kitűnő zsonglőr egyébként más örökségeket is felfedez, amelyek gazdagítják mesterségét és repertoárját: az egyik a távoli Kínából származik, a másik az Egyesült Államokból, ahol a XIX. századi cirkusz fergeteges sikert aratott. A zsonglőr eredeti képe azonban elhomályosult, annak ellenére, hogy a csodálattal vegyes rosszallás hangján, metaforikus értelemben zsonglőrökhöz szokták hasonlítani a modern kori sikkasztókat, főleg a politikusokat és bankárokat. A zsonglőr a marginális hőst testesíti meg, aki szétporlad és eltűnik a modern kor és napjaink képzeletvilágában.

AZ UNIKORNIS



Az unikornissal megjelenik kötetünkben
az állatvilág, amely nagyon fontos szerepet játszik
az európai képzeletvilágban,
a középkortól egészen napjainkig.

Az unikornis annak szép példája, hogyan jelennek meg a középkorban a történelmi személyiségek, valóságos alakok mellett a képzeletbeli lények. Az unikornis mint hősalak sorsa egyrészt arról tanúskodik, hogy a középkori emberek sokáig nem jelölték ki valóság és képzelet határát, másrészt arról, hogy szenvedélyes lelkesedést váltottak ki belőlük a különös, szimbolikus jelentést hordozó hősök.

Az unikornist az antikvitás hagyta a középkorra. Az egyházatyák, a kora középkor keresztény szerzői egy olyan forrásműben bukkantak rá, amely lehetővé tette, hogy a kérdéses állat az egész középkori Nyugat kultúrájában rendkívüli jelentőségre tegyen szert. A *Physiologus*-ról („Természetbúvár"-ról) van szó, mely Alexandriában született görög nyelven, valamikor a II. és a IV. század között, minden bizonnyal gnosztikus környezetben, vagyis mélységesen áthatja a vallásos szimbolika. A művet nagyon hamar lefordították latinra. Az unikornis sikere részben esztétikai vonásaival függ össze, de mindenekelőtt annak köszönhető, hogy az állat a középkor vallásos érzelemvilágában bensőségesen kötődik Krisztushoz és a Szűzanyához. Az unikornis háromszor is előkerült Plinius *Természetrajz*-ában (*Historia naturalis,* 8, 31, 76), és említi Solinus is, ez a sokoldalú III. századi szerző, akinek *Collectanea rerum memorabilium*

(Érdekességek gyűjteménye) című munkája csodák páratlanul gazdag tárházát hagyta a középkorra, de a legjelentősebb forrás a *Physiologus:*

„Az unikornis kis termetű és nagyon vad. Egy szarv van a fején. Semmilyen vadász nem tudja elfogni, legfeljebb csellel. Egy szűz a rejtekébe csalja. Amikor az állat meglátja a leányt, az ölébe ugrik. Ekkor fogságba kerül, és a királyi palotába viszik."

Más fontos szövegek is hozzájárultak ahhoz, hogy az unikornis bekerüljön a középkor áltudományos ismeret- és jelképrendszerébe. Ezek közé tartozik Nagy Gergely műve, a *Bibliakommentár a Jób könyvéhez* (*Moralia in Job,* 31,15), Sevillai Izidor *Etimológiái* (*Etimoligiæ,* 12, 2, 12–13), Beda Venerabilis bibliamagyarázataiból *(Commentaria in scripturas sacras)* a 77. zsoltárhoz írt kommentár, valamint Rabanus Maurus *De rerum naturis* című enciklopédiája (VIII, 1). Az unikornis XII. századi sikerét az is bizonyítja, hogy bekerült a *Carmina Burana* rendkívül népszerű darabjai közé. De az unikornis mindenekelőtt a bestiáriumokban kap fontos szerepet, ezekben a hol tudományos műre, hol fikcióra emlékeztető, mindig moralizáló célzatú gyűjteményekben, amelyekben a valóságos és a képzeletbeli állatok azonos hitvilághoz tartoznak, és azonos vonzerőt gyakorolnak.

Az unikornis leírása általában a *Physiologus* szövegét követi. Az unikornis igen vad természetű állat, szarvával felnyársalja az összes vadászt, aki a közelébe férkőzik; de ha

szűzzel találkozik, a keblére veti magát, a leány pedig megszoptatja, hogy aztán fogságba ejtse. A lány szüzessége a vadászat nélkülözhetetlen előfeltétele.

Az antikvitás többi örökségéhez hasonlóan a középkorban az unikornist is keresztény vonásokkal ruházzák fel. Az unikornis a Megváltót jelképezi; az üdvösség szarva lesz belőle, és Mária méhében lakozik. János evangéliumának alábbi részletét illusztrálja (I, 14): „S az Ige testté lett, és közöttünk élt."[1] Az egyszarvú a Szüzek Szüzére, Máriára utal; vadászata allegorikus értelemben az Inkarnáció misztériumát jeleníti meg: az unikornisban Krisztus ölt testet *(Christus spiritualis unicornis),* és szarvából Krisztus keresztje lesz. A Szűz Máriát és Jézust egyszerre szimbolizáló unikornis így a középkori jelképrendszer középpontjába kerül, és e kettős azonosság alapján egyes történészek az egyszarvú kettős szimbolikus jelentésére hivatkozva a kereszténység androgün jellegét hangsúlyozták. Az unikornis tehát a kétnemű ember modelljét hagyományozta az európai képzeletvilágra.

A *De la licorne* (Az unikornisról) című költemény, amely a leghosszabb verses formában megírt francia bestiáriumban, Guillaume, a normandiai klerikus 1210–1211 körül született *Bestiaire divin*-jében (Isteni bestiáriumában) található, jellegzetesen ezt a felfogást tükrözi:

„Most az unikornisról fogok beszélni nektek:
ennek az állatnak egyetlen szarva van
a homloka kellős közepén.
Az unikornis olyan merész,

olyan harcias és vakmerő,
hogy még az elefántot is megtámadja,
pedig az a világ összes állata közül
a legfélelmetesebb.
Az unikornisnak olyan kemény és éles a patája,
hogy szívesen megverekszik az elefánttal,
patájának körme pedig olyan hegyes,
hogy mindent átszúr vagy széthasít,
amibe csak belevágja.
Az elefánt nem tud védekezni
az egyszarvú támadása ellen,
mert az pengeéles patájával
oly erős ütést már az elefánt hasára,
hogy annak kifordul a bele.
Az unikornis annyira erős,
hogy nem fél semmilyen vadásztól.
Akik megpróbálják
csellel elfogni és megkötözni,
kivárják, amíg az állat bóklászni indul
a hegyre vagy a völgybe,
és amikor felfedezték a rejtekhelyét,
gondosan követve a nyomát,
keresnek egy leányt,
akiről tudják, hogy szűz,
leültetik az unikornis barlangja előtt,
ott várakozik, hogy fogságba ejtse az állatot.
Amikor az egyszarvú megérkezik
és meglátja a fiatal lányt,

odaszalad hozzá
és az ölébe fekszik;
ekkor előbújnak a lesben álló vadászok,
megragadják és megkötözik az állatot,
aztán kíméletlen erőszakkal
a király elé viszik.
Ez a rendkívüli állat,
amelynek egyetlen szarv van a fején,
a mi Urunkat, Megváltónkat,
Jézus Krisztust jelképezi.
Ő a mennyei unikornis,
aki a mélységes tiszteletet érdemlő
Szűzanya méhében lakozott;
ott emberi testet öltött,
és megjelent a világ előtt,
de népe nem ismerte fel.
Sőt, a zsidók meglesték,
elfogták és megkötözték,
Pilátus elé vitték,
és ott halálra ítélték."

A költemény vége mutatja, hogyan használták fel a középkorban a képzeletvilágot a leggyalázatosabb szenvedélyek szítására és igazolására. Az unikornist itt az antijudaizmus, az antiszemitizmus elődje tűzte zászlajára.

Az egyszarvú témája azonban lassanként megszelídül a középkorban, és egy idő után főleg a szerelem csodás tájait ékesíti. Ezt példázza a híres trubadúr, IV. Tibald,

Champagne grófja (1201–1253), aki a nagy udvari ének műfaját képviselő költeményeiben a tökéletes szerelmes álarcát ölti magára. Egyik leghíresebb versében az unikornissal azonosul:

„Mint én, az Egyszarvú olyan,
közelgő szűzet hogyha lát,
mélységes sóhaj járja át,
hullásán ámul boldogan,
aléltan már ölébe vész,
s megölni akkor nem nehéz.
Így nyertem én is zord halált,
Amor meg hölgyem volt, aki
nem szánta vérem ontani."[2]

Az egyik legérdekesebb kísérlet arra, hogy az unikornisnak helyet találjanak a valóságos állatok között, a nagy teológus, Albertus Magnus nevéhez fűződik, akinek *De animalibus* (Az állatokról) című értekezése az egyik legjelentősebb középkori mű a témában. A szerző szerint az unikornis egyszarvú állat, amely vagy hal, és akkor nem lehet más, mint a narvál, vagy a hegyekben és a sivatagban élő rinocérosz. A mítosz azonban Albertus Magnust is fogva tartja. A szerző szerint a rinocérosz „imádja a fiatal szüzeket, ha meglátja őket, odamegy hozzájuk, és mellettük alszik el". Az unikornis a teológust is elbűvölte.

A középkori unikornis azonban nem csak a keresztények képzeletvilágát gazdagítja. Komoly jótéteményre is képes.



Hölgy egyszarvúval – XV. századi faliszőnyeg (részlet)

Sok más középkori csodához hasonlóan az unikornis is könnyen átlépi képzelet és valóság határát. A középkori emberek annyira hisznek a létezésében, hogy a valódi állatok között keresik. Úgy gondolják, hogy tényleg azonos a narvállal vagy a rinocérosszal. Az azonosítás természetesen abból indul ki, hogy mindkét állatnak egyetlen szarva van, de a narvál esetében a szarv kizárólag anyagi természetű, míg a rinocérosznál szimbolikus jelentést hordoz, mert a középkor allegorikus világában a rinocérosz is megtestesítheti Krisztust.

Hogy mire is szolgált az unikornis szarva? Hatékony ellenszert jelentett a középkori embereket sakkban tartó veszedelemmel – a mérgezéssel – szemben, amely akkoriban

tényleg széles körben elterjedt. Az unikornis szarva ellenméreg. Gyógyíthat, megelőzheti a bajt. Ezért akarták felkutatni, mindenekelőtt a nagyurak, és ezért maradtak fenn az egyházi és hercegi kincstárakban. A ma is látható darabok általában narválfogak. A kincstárakban őrzött állítólagos unikornisszarvak közül az egyik leghíresebb a Párizs melletti Saint-Denis-apátságban volt (ma a Cluny Múzeum gyűjteményének része), a másik a velencei Szent Márk-székesegyház tulajdonában állt.

A XVI. században a Saint-Denis-ben őrzött unikornisszarv bekerült a II. Ferenc király (1559–1560) számára készített leltárba. A leltár első tétele szerint így festett:

„Egy darab nagyméretű, arannyal díszített unikornisszarv, a vége kissé hajlott, amely három aranyból készült unikornisfejre támaszkodik, súlya 17 márka másfél uncia, hossza 5 láb 3 hüvelyk, a végén található kis díszítés nélkül, ez utóbbi súlya a már említett három unikornisfejjel együtt 23 és fél márka, becsült értékük 1504 tallér."

Jean Bodin a XVI. században *Théâtre de la nature* (A természet színháza) című művében ezt írja:

„Nem tudom egyértelműen megmondani, hogy milyen állathoz – monocéroszhoz vagy unikornishoz – tartozott-e a franciaországi Saint-Denis-ben látható szarv; annyi mindazonáltal bizonyos, hogy több mint hat láb hosszú, és olyan öblös, hogy két pint likőr bőven beleférne; azt beszélik, hogy

csodás módon hatástalanítja a mérget; a pórnép unikornisnak hívja."

Az unikornis szarva akkor tudta kifejteni jótékony hatását, ha megérintették, de ebben a kiváltságban csak a gazdagok és hatalmasok részesülhettek, a nép csak por alakban kaphatott unikornisszarvat a piacon. Rengetegen keresték, de jutott belőle mindenkinek.[3]

A XV. században született meg a legszebb és leghíresebb mű, amelyet az unikornis ihletett; ennek köszönhető, hogy az egyszarvú a mai napig különleges helyet foglal el képzeletvilágunkban. A *La Dame à la licorne* (Hölgy egyszarvúval) című faliszőnyegről van szó, amely 1882-ben, a boussaci vár fölött tulajdonosi jogot gyakorló elöljárósággal folytatott hosszas tárgyalások után került a Cluny Múzeumba. Az 1883-as katalógust összeállító Edmond Du Sommerard ezt a megjegyzést fűzi hozzá: „A múzeum egész történetének legbecsesebb szerzeménye, mely azóta a gyűjtemény leghíresebb darabja lett." A hat szőnyegből álló együttes az öt érzéket jeleníti meg. Az unikornis a tapintás allegorikus ábrázolásán szerepel, ahol a Hölgy megérinti az állat szarvát, és a látásén, ahol a Hölgy tükrében az unikornis képe rajzolódik ki. De a sorozat szempontjából az unikornis azért különösen fontos, mert címert hordoz. A címeren az *À mon seul désir* (Egyetlen vágyamnak) felirat olvasható.

E szimbolikus képek tehát elsődlegesen szerelmi utalást rejtenek. A mű szellemiségét egyesek a nagy teológus, Jean Gerson (1363–1429) prédikációihoz hasonlították. Gerson



Hölgy egyszarvúval – XV. századi faliszőnyeg (részlet)

hatodik érzékről beszél, amely az Istenhez vezető utat elénk táró szívet vagy értelmet jelenti. Ezeket az elgondolásokat a neoplatonista nézeteket valló humanisták körében is viszontlátjuk, például a firenzei Marsilio Ficinónál, és a XV. század végi Franciaországban is gyakran találkozhatunk velük. A faliszőnyegeket a házasság allegóriájaként is magyarázták, mert az egészen biztos, hogy a Le Viste nevű nagy lyoni család valamelyik tagja rendelte meg őket, talán egy esküvő alkalmából. A faliszőnyeg-készítés, az allegori-

kus gondolkodás és az unikornis ábrázolása mindenesetre a XV–XVI. század fordulójának nagyúri divatjáról is árulkodik. A témát a korszak más faliszőnyegein is ábrázolták, így például azon a *La Dame à la licorne* (Hölgy egyszarvúval) című darabon, amely a New York-i The Cloistersben látható. Egyetérthetünk Fabienne Joubert következtetésével, amely szerint „a faliszőnyeg-készítés tipikusan azon művészetek egyike, amelyekre a divat döntő befolyást gyakorol, ezért teljesen érthető, hogy a *La Dame à la licorne* egyszerre tükrözi az adott korszakot foglalkoztató szellemi és művészeti kérdéseket, valamint a megrendelő elvárását, aki hatalmát a heraldikán keresztül akarta megjeleníteni".

Az unikornis divatja, mint láttuk, a XVI. században is folytatódik. A szép formák iránti vágy összefonódik benne a ténylegesen létező csoda tudományos kutatásával és az ellenméreg vagy más, spirituális jótétemények keresésével. Van egy művész, aki igen nagy figyelmet szentel az unikornisnak: Jean Duvet, a metsző, ötvös és éremművész. I. Ferenc és II. Henrik ötvöseként 1520 körül ő készíti el például a *L'Histoire de la licorne* (Az unikornis története) című fametszetsorozatot, amellyel már saját korában kiérdemli „az unikornis mestere" címet. A tudomány és mítosz határmezsgyéjéhez tartozó egyszarvú iránti érdeklődés a jelek szerint a XVII. században sem lanyhult, mert a híres gyűjtő, Mazarin vagyontárgyairól készült leltárban a következő 1661-es bejegyzést találjuk: „Egy hozzávetőleg hét láb hosszú unikornisszarv, piros szattyánbőrből készült, aranyzsinóros tokkal; az egész körülbelül két márka."

Az unikornis a XIX. században a középkori képzeletvilág más szereplőivel együtt új reneszánszát éli. De főleg a szimbolista festészetre gyakorolt nagy hatást, igazi remekművekre ihletve Moreau-t, Böcklint vagy Daviest.

Az unikornis a középkornak köszönhetően telepedett meg a nyugati képzeletvilágban, de presztízsét minden bizonnyal kecses alakja és értelmezési lehetőségek gazdag tárházával kecsegtető jelképes jelentése biztosította, ezek iránt pedig a gnózis, az alkímia, a judaizmus és a keleti hagyományok is érdeklődtek. Nyugaton az unikornis elsősorban emblémaként él tovább. Szerepel egy üzlet cégérén, a *Tintin* című képregénysorozatban az egyik hajó neve, az amiens-i futballklub emblémája. De valószínű, hogy az összes középkori csoda közül az unikornisnak van legnagyobb esélye az újabb és újabb feltámadásra.

1993-ban Jørn Rønnau dán szobrász két szép, unikornisszarvat ábrázoló szobrot készített. A művész kijelentette, hogy azért érdekli az egyszarvú, mert „a természet egyetemes misztériumának fenséges metaforáját" látja benne. Ihletét „a mélységes ismeretek természetéről" szóló alkímiai értekezésekből merítette. Ebből is látszik, hogy a keresztény középkornak nincs monopóliuma az európai képzeletvilág felett.

MELUSINA



Melusinával
először lép színre kötetünkben
egy csodás nőalak.

A képzeletvilág annak a földi világnak a visszfénye, amelyet Georges Duby lényegében „férfias középkornak" lát. A nők, legalábbis egyes nők ettől függetlenül komoly társadalmi tekintélynek örvendtek, jelentős hatalommal bírtak, és a középkori nő – igaz, többnyire mint feleség – nagyon is jelen van a középkori képzeletvilágban, ezenkívül arról sem szabad megfeledkeznünk, hogy a kereszténység a középkor időszakában terjesztette el Európában egy mindenható nőalak, Szűz Mária képét.

Melusina a középkori nőalakok egy másik érdekes csoportjába tartozik: a tündérek közé. A kora középkori szövegek arról tanúskodnak, hogy a középkori emberek a tündéreket – francia nevük *(fées)* a késő latin *fatæ*-ből származik, vagyis a sorsra *(fatum)* vezethető vissza – az antik Párkák leszármazottainak tekintették. Ezek a csodás lények fokozatosan bekerültek a keresztény képzeletvilágba, amely különbséget tett jó és gonosz tündérek között. Bár a középkori tündérek főleg a férfiakra hoznak áldást vagy bajt, társadalmi tevékenységüket rendszerint házastársként gyakorolják. Melusina alakja különösen szorosan kötődik a középkor leszármazással kapcsolatos felfogásához és bonyodalmaihoz. A legtöbb tündér, mindenekelőtt Melusina összetett karaktere ugyanakkor igazolta a nőről és a házaspárról kialakított



Raymond de Lusignan meglepi Melusinát
(XIX. századi francia metszet)

– ellentétektől, sőt ellentmondásoktól sem mentes – középkori képet. Ugyanazok a nők, ugyanazok a házaspárok hol a jó, hol a rossz oldalán állnak, és csodás elemekkel színezett, egyszerre gyönyörű és rettenetes történetek szereplői lesznek. Nincs hősnő, aki Melusinánál jobban igazolná a meggyőződést, mely szerint egyetlen emberi lény sem tökéletesen jó vagy tökéletesen rossz.

Melusina a XII. században és a XIII. század elején jelenik meg a középkor latin, majd később helyi nyelveken született irodalmában. A XIII. század eleje és a XIV. század vége köz-

ti időszakban e tündérnő neve lassanként Melusina formában rögzül, s alakja így egy nagy nyugat-franciaországi arisztokrata családdal, a Lusignan-dinasztiával fonódik össze. Gautier Map klerikus az angliai II. Henrik udvaráról írott kritikai művében, amely a *De nugis curialium* (Udvaroncok mendemondái) címet kapta, elmesél egy történetet egy fiatal nemesúrról, a nagy fogú Hennóról. Az úrfi egy normandiai erdőben találkozik egy elbűvölő, főúri ruhát viselő, könynyeit hullató leánnyal. A leány elmondja, hogy hajótörésből menekült meg, ugyanis útnak indult a francia királyhoz, aki feleségül kérte, de hajója elsüllyedt. Henno és a szép ismeretlen egymásba szeretnek, összeházasodnak, és a hölgy gyönyörűséges utóddal ajándékozza meg férjét. Henno anyja azonban észreveszi, hogy a jámborságot színlelő fiatalasszony soha nem vesz részt a mise elején és végén, nem hint magára szenteltvizet, és áldozni sem szokott. Az anyóst majd elemészti a kíváncsiság, ezért lyukat fúr a menye hálószobájának ajtajára, és rajtakapja, amint sárkány alakjában megfürdik, majd ismét emberi formát ölt. Az anya beszámol a történtekről fiának, mire Henno papot hív, és szenteltvizet hintet a feleségére. A hölgy kiugrik a házból a tetőn át, és fülsiketítő kiáltás kíséretében köddé válik. Hennónak és sárkányasszonyának Gautier Map korában még szép számmal vannak utódai.

Egy másik híres munka, Gervase of Tilbury (Gervasius Tilberiensis) angol klerikus XIII. század elejéről származó *Otia imperalia* (A császár mulattatására) című műve elmeséli a Rousset-kastély urának történetét, amelynek hőse,

Raymond Aix-en-Provence közelében egy folyóparton pompázatos ruhát viselő, szépséges hölggyel találkozik, aki a nevén szólítja. A hölgy végül feleségül megy hozzá azzal a kikötéssel, hogy férje soha nem láthatja mezítelenül; amennyiben e feltételt megszegi, elveszíti mindazon anyagi javakat, amelyeket hitvese szerez neki. A pár boldogan él, meggazdagodik, férj-feleség kitűnő egészségnek örvend, és sok szép gyermekük születik. De Raymond-nak fúrja az oldalát a kíváncsiság, és egy nap letépi a függönyt, amely mögött felesége fürdőt vesz a szobájában. Szépséges hitvese kígyóvá változik, és örökre eltűnik a fürdővízben. Csak a dajkák hallják, amikor éjjelente láthatatlanul hazajár, hogy kisgyermekeit meglátogassa. Az ikonográfia tanúsága szerint a történet későbbi feldolgozásaiban Melusina többnyire az ablakon vagy a tetőn át távozik szárnyas kígyó formájában, éjszakánként pedig látható alakban tér vissza, hogy alvó kicsinyeit megnézze.

A történet alapvetően egy tilalom megszegéséről szól. Jelenlegi ismereteink szerint az indoeurópai mitológiában Urvasi nimfa története a legrégebbi legenda, amelyben egy természetfeletti hősnő valamilyen feltételt szabva halandóval köt házasságot, és örökre eltűnik aznap, amikor a megállapodást megszegik.

De a szimbolikusan megjelenített áruláson túl, amely rendkívül kényes kérdés volt a hűségen alapuló feudális társadalomban, a történet legfontosabb hozadéka szerintem az, hogy rávilágít e hitvessé és anyává váló asszony-állat eredendően és alapvetően ördögi jellegére – a kígyó vagy sár-

kány ugyanis pontosan erre utal. Ami ennél is fontosabb, Melusina mítosza ijesztően kétértelmű magyarázatot ad a feudális társadalom sikereire. Melusina bőséget és gazdagságot biztosít halandó férjének, a XII–XIII. századi Nyugat elképzelése szerint: erdőket irt, s mindenekelőtt várakat, városokat, hidakat épít. Ugyanakkor kivételes termékenysége révén a korszak jelentős demográfiai fejlődését is megtestesíti. Emmanuel Le Roy Ladurie és jómagam az „anyai" és „földművelő" jelzőkkel illettük. A feudális birtokok tündére. Sok értékes vonása van, jóságos, tettre kész, termékeny, és végső soron nem is önhibájából lesz boldogtalan; azért lesz boldogtalan, mert elárulják. A középkori emberek azonban nem tudtak elvonatkoztatni ördögi származásától, és olyasfajta Évának látták, aki nem részesült a megváltásban.

A középkori emberek szemében egy nagy feudális királydinasztia, az Anjou grófságot birtokló és a XII. században az angol trónt elfoglaló Plantagenet-ház Melusina utódaihoz tartozott: a nagy hatalmú családban, amely bizonyára az ördögtől származott, folytonos volt a viszálykodás: király és királyné, királyok és fiaik szüntelenül hadakoztak egymással. Giraud de Barri XIII. század elejéről származó feljegyzése szerint Oroszlánszívű Richárd így felelt azoknak, akik értetlenül álltak a családot megosztó belharcok előtt: „Mi mást tehetnénk? Nem tudják, hogy *Démoni* Asszonytól származunk?"

A XIV. században végleg letisztult Melusina történetének sémája. Legendája három szakaszból áll: egy tündér feleségül megy egy halandóhoz, akit egy tilalom betartására kö-

telez; a házaspár fényűző bőségben él, amíg a férj megtartja a szavát; amikor megszegi a megállapodást, a tündér eltűnik, s vele együtt a jólét is, amely a hozománya volt.

Laurence Harf-Lancner osztályozása szerint Melusina a szerető, párját boldoggá tevő tündérek prototípusát testesíti meg Morgane-nal szemben, ez utóbbi ugyanis azt a tündértípust képviseli, aki halandó szerelmét vagy hitvesét magával viszi a túlvilágra, és boldogtalanná teszi. De mint láttuk, a melusinai boldogság nem tud teljesen elszakadni az eredendő bajtól, és Melusina valójában kettős természetű: emberi lény és ördögi állat keveréke.

A XIV. század végén a körülmények különös együttállása folytán hősnőnk története különleges rangot vív ki magának. Két regényt is szentelnek neki, az egyiket Jean d'Arras írta prózában János, Berry hercege és húga, Mária, Bar hercegnője számára; a másik verses formájú, szerzője Coudrette.[1]

A regény a tilalom megszegésével és gonosztettekkel indul. Melusina anyja, Presine megeskette férjét, Élinast, Albania (vagyis Skócia) királyát, akit egy erdei vadászaton ismert meg, hogy nem lesz ott, amikor felesége világra hozza gyermekeit. Élinas azonban megszegi esküjét, Presine ekkor eltűnik, és három leányával – Mélusine-nal, Méliorral és Palestine-nal – Avalon szigetére húzódik vissza (ebben a történetben is felismerhetjük az Artúr-mítosz nyomait). Amikor a leányok tizenöt esztendősek lesznek, értesülnek apjuk árulásáról, és büntetésül bezárják egy hegy gyomrába, ám ők maguk is megbűnhődnek, amiért jogtalanul ítélkez-

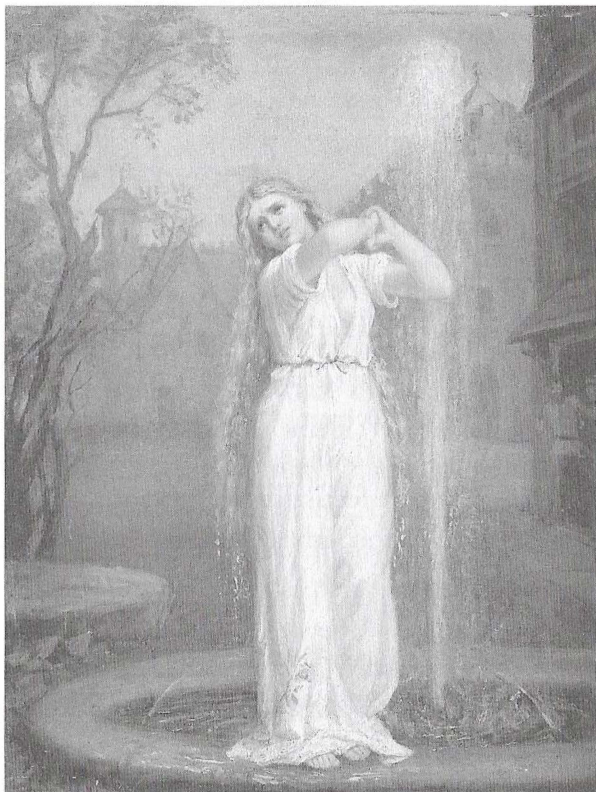
tek apjuk fölött. Mélusine büntetése az lesz, hogy minden szombaton kígyóvá változik. Ha halandóhoz megy feleségül, maga is elveszíti halhatatlanságát, és amennyiben férje meglátja szombati alakjában, gyötrelmei újrakezdődnek. Mélusine a forrásnál találkozik Raimondinnel, Forez grófjának fiával, aki nem sokkal azelőtt egy vaddisznóvadászat során megölte nagybátyját, Poitiers grófját. Mélusine azt ígéri neki, hogy kisegíti a bajból, és boldogsággal, gazdagsággal, bőséges gyermekáldással ajándékozza meg, ha feleségül veszi. Raimondinnek azonban meg kell esküdnie, hogy szombatonként sohasem akarja látni. A házasságkötés után Mélusine erdőket irt, városokat, várakat épít, mindenekelőtt a Lusignan-várat. Tíz gyermekük születik, akik valamennyien nagy hatalmú királyok lesznek, de mindegyiknek van valamilyen testi hibája (bőrfolt, állatias vonás stb.). Coudrette érdeklődését különösen a hatodik fiú kelti fel, a lófogú Geoffroi, akiben a bátorság kegyetlenséggel keveredik: Poitouban felgyújtja a maillezais-i kolostort, a szerzetesekkel együtt.

Eközben a történelmi időben a lusignani nagyurak a keresztes hadjáratok során ciprusi királyok lettek, sőt Anatólia területén saját királyságot alapítottak Kis-Örményország néven. Lusignani Leó király vereséget szenved a muzulmánokkal szemben, akik megfosztják királyságától. Leó Nyugatra menekül, és a keresztény királyokkal és fejedelmekkel próbál szövetkezni, hogy örményországi királyságát visszaszerezze. Nem jár sikerrel; 1393-ban Párizsban éri a halál. De az örményországi keresztes hadjárat megszervezése érdekében

tett erőfeszítései tágabb értelemben abba a forrongó korszakba illeszkednek, amikor a keresztények szerettek volna általános keresztes hadjáratot indítani a muzulmánok ellen. Ez a kísérlet 1396-ban a nikápolyi katasztrófához vezet, amelyben a törökök a mai Bulgária területén megsemmisítő győzelmet arattak a keresztesek serege felett.

A keresztes hadjárat levegője Jean d'Arras és Coudrette regényét is átjárja. Kifejezetten a keresztes háború ihlette azt az új és részletesen kifejtett epizódot, amelynek hősnője Mélusine húga, Palestine. Az apjával szemben elkövetett vétségért neki az lesz a büntetése, hogy kincsesládájával együtt a Pireneusokban található Canigou-hegy gyomrába zárják. Meg kell várnia, amíg egy nap kiszabadítja egy, a Lusignan-dinasztiához tartozó lovag, aki így megkapja a kincsesládát, amelyet arra használ, hogy visszaszerezze a Szentföldet. Coudrette regényében ezen fáradozik lankadatlanul a lófogú Geoffroi.

Időközben a germán irodalomban és képzeletvilágban megszületik Melusina férfi párja. A Hattyúlovagról van szó, erről a természetfeletti lényről, aki a vízen át érkezik, feleségül vesz egy halandó leányt, és egy tilalom betartására kötelezi; a hitves megszegi esküjét, mire a lovag örökre elhagyja – annak a szereplőnek a prototípusáról, akit Wagner a *Lohengrin*-ben oly nagy sikerrel formált újjá. A valkűr kapcsán még visszatérünk a keresztény és a germán képzeletvilág találkozására, valamint arra, milyen szerepet játszott Wagner e kettős hagyomány újjáélesztésében és átformálásában.



John William Waterhouse: *Undine*

Melusina igazi európai sikere akkor következik be, amikor egy magas rangú berni tisztviselő, Thüring von Ringoltingen 1456-ban lefordítja Coudrette regényét. Ez a német fordítás a nyomtatásnak (tizenegy ősnyomtatványról tudunk, és ebből kilenc ma is megvan) és a ponyvaterjesztésnek

köszönhetően rögtön nagy visszhangra talál. A *Historie der Melusine* (Melusina története) című könyvecskét a XV. század vége és a XVII. század eleje között többször is kinyomtatták Augsburgban, Strasbourgban, Heidelbergben és Frankfurtban. Sőt a XVI., XVII. és XVIII. század folyamán további fordítások látnak napvilágot. A mű dán változata, melyet 1613-ban adtak ki Koppenhágában, komoly sikert aratott, emellett több izlandi fordítás is megjelent. A XVI. században lengyelre is lefordították a regényt, a XVI. század végén pedig Prágában megjelent a cseh nyelvű változat, amelyet aztán öt újabb kiadás követett. A XVII. században két, egymástól független orosz fordítás látott napvilágot. Melusina története nagy port vert fel a szláv országokban; színdarabok témája lett, bekerült a folklórba és a népművészetbe. Claude Lecouteux szerint „Melusina Közép-Európában a szél szellemévé változik".

Germán kultúrterületen Hans Sachs, a híres szerző és népi alak 1556-ban színpadi adaptációt készít Melusina legendájából: a hétfelvonásos darabban huszonöt szereplő lép színre.

Eközben a XVI. századi Nyugaton megszűnik Melusina mítoszának valóságalapja. III. Henrik 1575-ben leromboltatta a Lusignan-várat, amely a vallásháborúk alatt a királyi hatalommal dacoló főúri ellenállás központja volt, és 1622-ben a korábbi pusztítást elkerülő Melusina-tornyot is a föld színével tették egyenlővé. Emlékét csak a legenda és a *Très Riches Heures du duc de Berry* című hóráskönyv csodás miniatúrája őrzi.

A középkort újjáélesztő romantika Melusináról sem feledkezett meg. Tieck 1820-as feldolgozásánál is érdekesebb az a töredékekben fennmaradt elbeszélés, amelyet Achim von Arnim szenvedélyes lelkesedéssel kezdett írni, ám 1831-ben bekövetkező halálakor befejezetlenül hagyott hátra.

Melusina legendája a XIX. és a XX. században azért éled újjá, mert sok szempontból hasonlít egy nagy népszerűségnek örvendő vízi tündér, Undine történetéhez. La Motte-Fouqué 1811-es *Undine* című elbeszélése után a témát a germán legendák varázsa iránt fogékony Jean Giraudoux dolgozza fel színdarabban a XX. század elején. Undine és Melusina között a víz mitológiája teremt rokonságot. Melusina azonban kozmikus nőalak, a természet egészéhez kötődik. Nemcsak a víz, hanem az erdő hősnője is, sőt – sárkányszárnyának és éjjeli repüléseinek köszönhetően – égi tündér. A modern és kortárs költészetben Nervaltól Baudelaire-en át André Bretonig költők egész sora visszhangozza a középkori „tündér kiáltásait". Melusina, az anya és a szerető André Breton *Arcane 17* (17. arkánum) című írásának egyik kulcsfigurája.[2]

Melusina képe a közelmúltban ismét megújult. A „női létezés modellje" lett, és Dániában egy nőtémával foglalkozó kutatócsoport Melusinát választotta emblémájául.

Feminista alakváltozatának megszületése előtt Melusina két jellegzetes jeggyel biztosított magának kiváltságos helyet a középkorban gyökerező európai képzeletvilágban. Egyfelől vegyesen hoz jót és rosszat a földi teremtmények és a természetfeletti lények közti viszonyrendszerbe. Melusinát

és társait, a jó tündéreket, akik gazdagsággal, gyermekáldással és boldogsággal ajándékozták meg az embereket, azzal vádolták meg, hogy az ördöggel cimborálnak. Paracelsus, a híres XVI. századi alkimista ezt az ördögi Melusina-képet hagyta az utókorra: „A Melusinák olyan királylányok, akiket bűneik kétségbeesésbe taszítottak. A Sátán elrabolta és kísértetté változtatta őket." Melusina másik jellegzetes jegye az, hogy alapvetően egy férfi-női páros része. Szeretőként vagy hitvesként jelenik meg. Tökélyre vitte lovag és tündérnő kettősét, sikereikkel és kudarcaikkal együtt. A hűbériség korának tündére, aki átörökítette az európai képzeletvilágra a feudális társadalom siker és kudarc iránti fogékonyságát, nagyobb időtávlatban pedig a nyugati társadalom kockázatait. Rávilágított arra, hogy a tegnap lovagja, a ma kapitalistája, akik biztosítják e társadalom presztízsét és sikerét, nem minden ördögi vonástól mentesek.[3]

MERLIN



Artúrral szemben,
akinek legendája valószínűleg
a történelemben gyökerezik,
Merlin az irodalom szülötte.

Sikerét viszont annak köszönheti, hogy alakja kezdettől fogva szorosan kötődik Artúréhoz. A középkori Nyugat képzeletvilága Merlint a csodás királyhoz, a Kerekasztal lovagjához és tágabb értelemben a lovagság hősi és csodás világához kapcsolja.

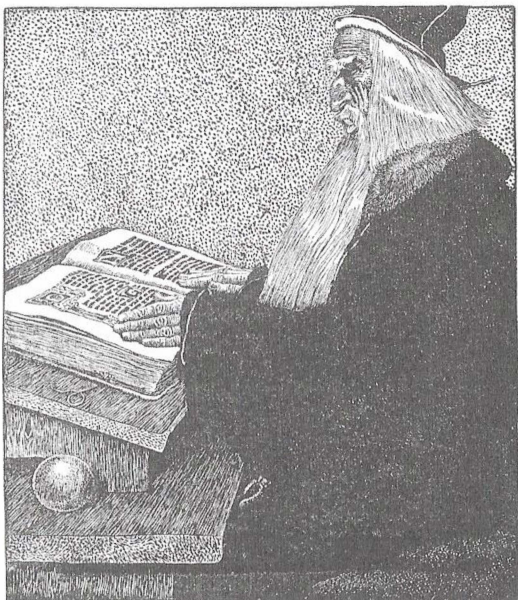
Merlint lényegében Geoffroy of Monmouth teremti meg, aki több művében is megemlékezik róla: ezek közül legkorábbi az 1134-es *Prophetia Merlini* (Merlin jóslatai), ezt követi az 1138-as *Historia Regum Britanniae* (Britannia királyainak története), amelyben Merlin Artúr mellett szerepel, és az 1148-as *Vita Merlini* (Merlin élete). Merlint már a középkorban is párhuzamba állították a VIII–IX. századi *Historia Britonum* (A britek története) Ambrosius nevű szereplőjével, ezzel az apa nélkül világra jött prófétával, aki megjósolja a britek jövőjét. Egy szájhagyomány útján terjedő népi legendából ismert kelta bárd, Myrrdin szintén Merlin előzményének tekinthető.

Merlin alakjának jelentése és későbbi sikere szempontjából három elemet kell kiemelnünk. Mindenekelőtt születését. Keresztény kontextusban már nem azt hangsúlyozzák, hogy apa nélkül született, hanem egy halandó leány és egy *incubus* (a nőket álmukban megejtő démon) gyermekének tekintik. Gyanús nemzője rendkívüli képességekkel ruházza

fel, de ördögi származására is rámutat. Merlin a jó és rossz, isteni és ördögi vonásokat egyaránt magában hordozó hős típusának jellegzetes képviselője. Másik fontos jegye az, hogy jós. Profetikus képességét Artúr király és a britek szolgálatába állítja. Nagy-Britannia történetében a britek először az angolszászoknak, majd az anglonormannoknak engedik át az elsőséget, akik megpróbálják a brit szigetek összes néphagyományát összegyűjteni: Merlin nevét így egyfajta brit nacionalizmus tűzi zászlajára. Végül a legenda szerint Merlin fejében született meg a Kerekasztal ötlete, amelyet Artúr aztán a kérésére megvalósított, emellett a király és lovagjainak legjava tőle tanulta a lovagi erényeket.

Újabb fordulat következik be az irodalomban, amikor Merlin bekerül a XIII. századi Artúr-regényekbe. Alakját először Robert de Boron *Merlin* című költeménye, majd a prózában írt *Vulgate Merlin* (Merlin-Vulgáta) gazdagítja új vonásokkal. Merlin, a jós ekkor még szorosan kötődött a kelta és pogány mágiához. Állítólag ő hozta el például Írországból a Salisbury közelében található Stonehenge műemlékét alkotó hatalmas köveket, időnként pedig megszállja a téboly, ilyenkor hősnek láttatja magát, és túlvilági nevetést hallat.

A XIII. századi Merlin elsősorban varázsló és álomfejtő. Csodákkal népesíti be például Artúr logres-i királyságát. Emellett egyre fontosabb szerepet vállal a Grál keresésének közös kalandjában. A *Livre du Graal* (A Grál könyve), abban a formában, ahogy azt ismeretlen szerzője 1230–1240-ből hagyta ránk, Paul Zumthor szerint „döntő jelentőségre tett



Howard Pyle: *Merlin, a varázsló*

szert az Artúrral kapcsolatos képzetek között, sőt az 1250 körül élő emberek egész képzeletvilágában". Emmanuelle Baumgartner arra hívja föl a figyelmet, hogy itt egy másik – nem isteni, hanem ördögi – Grálról van szó: „arról az ördögi vágyról, amely tudásszomjat kelt az emberben, és arra sarkallja, hogy Isten titkait feszegesse, hogy megváltoztassa sorsát". A tudást azonban továbbra is tilalom sújtja, ezért „Merlin vég nélkül vívja haláltusáját a veszedelmek erdejében, amiért megosztotta titkait az emberekkel, és olyan ha-

talommal ruházta fel a Tó Hölgyét, amelyet Isten kizárólag neki szánt, hogy megőrizze és éljen vele". Keresztény felfogás szerint Merlin tehát az önnön balsorsát okozó próféta megtestesítője, a jóslás kárhozatra ítélt hőse. Kettőssége, mely korábban a jó és a rossz közötti harc formáját öltötte benne, ezentúl erő és gyengeség ellentéteként áll előttünk. Merlint ugyanis elvarázsolja Ninien (Niniane) tündér – későbbi nevén Vivien (Viviane) vagy a Tó Hölgye. Viviane örökre bebörtönzi egy barlangba vagy valamilyen felhők között lebegő, illetve tenger mélyén fekvő börtönbe. Merlin is olyan hős, aki szorosan kötődik a térhez: az erdőhöz, ahol szabad életében szívesen időzött, és a vízhez vagy a levegőhöz, ahol örökös rabságát tölti. A középkorban Merlin kedvenc erdejét a Bretagne-ban lévő Brocéliande-erdővel azonosították, amelynek mai felfogás szerint az ille-et-vilaine-i Paimpont erdeje felel meg. Merlin tehát helykijelölő szerepet is betölt.

Merlin, a varázsló nem hagyott fel a jóstevékenységgel, így az ő nevéhez kötik a XIII. és XIV. századi Nyugatot alaposan felkavaró politikai jóslatokat – különösen Itáliában, ahol a guelfeket támogatta a ghibelinekkel szemben, és Velencében, ahol Merlin vonásai Gioacchino da Fiore tanítványainak millenarista eszméivel színeződnek.

Merlin mítoszában a későbbiek során a jóstevékenység és a varázslat mellett elhalványult a szerelmi szál, pontosabban a nő és férfi alkotta pár képe, mely oly erősen foglalkoztatta a középkori embereket. Merlin először Ninienbe szeret bele, akinek apja, Diana istennő keresztfia, a briosque-i erdő várura. A lány megbabonázza a varázslót, aki minden titkát

elárulja neki; Ninien így képes elaltatni Merlint, amikor az a szerelmét kéri, és végül bebörtönzi a Brocéliande-erdő egyik várába. Merlin élete végéig barátnője mellett raboskodik, akitől levegőből és falevelekből álló fal választja el. Ninien Laurence Harf-Lancner szerint Vivien egyik alakmása: „morgane-i" tündértípus, aki a másvilágra viszi magával kedvesét. A történet második változatában Merlin és Vivien szerelme sokkal komorabb színezetet ölt. Vivien, akiben ezúttal egyértelműen Diana istennő ölt testet, elaltatja Merlint, és olyan sírba viteti, amelynek bejáratát örökre lezárja. A XIII. századi embereknek a szerelem és a férfi-nő kapcsolat tárgykörébe tartozó elgondolásai között a Merlinről alkotott kép a pesszimista változatot tükrözi. Bár már-már komikus módon Merlin is belép a nők által lóvá tett bölcsek társaságába, szerelmét mindenekelőtt „végzetes szenvedélynek, sorsa szörnyű beteljesülését pedig büntetésnek" látják (Laurence Harf-Lancner).

A XVI. században jóslatait már nem veszik komolyan. Rabelais még szerepelteti Merlint mint Gargantua király szolgálatában álló jóst. A tridenti zsinat azonban elítéli Merlin jóslatait; Angliában továbbra is idézik őket, másutt azonban már nem hivatkoznak rájuk. 1580 után szinte sehol nem szerepelnek a kontinens országaiban született irodalmi művekben.

A romantika talál vissza Merlinhez. K. L. Immermann 1832-ben drámát ír róla *Merlin. Eine Mythe* (Egy mítosz: Merlin) címmel, Goethe elismerését kiváltva, aki „másik Faustot" lát a darabban. A legmeglepőbb alkotás Edgar Quinet

Merlin l'Enchanteur (Merlin, a varázsló) című 1860-as műve. A különös könyvben, amely időnként Quinet barátját, Michelet-t juttatja eszünkbe, egyszerre szólal meg a szerző legendák iránti vonzódása, patriotizmusa és antiklerikalizmusa. Edgar Quinet „Franciaország első vezetőjét" és a francia szellem megtestesülését látja Merlinben, akinek egész lényét átjárja ég és pokol feszültsége, a természetfeletti öröm és a kétségbeeséssel határos melankólia kettőssége. Csodái megvalósításához a Szajna egyik szigetét választja, és a kis faluból megteremti Párizst. Rómából visszatérve nem ismer rá Franciaországra, amely új történelmi szakaszba, a reneszánsz korszakába lépett. Ekkor Viviane-nal együtt „sírba száll", és „nem marad más hatalma, mint hogy álmokkal népesítse be az alvás örökkévaló idejét" (Paul Zumthor). A romantikus Merlin valójában eltávolodik a középkori Merlintől, és ítéletet mond felette.

Ennél is meglepőbb módon kelti új életre Merlint az ősi kelta kultúrához való visszatérés. A mozgalom élharcosa a híres költő és filológus, az École des Chartes egykori hallgatója, Théodore Hersart de la Villemarqué, akinek 1839-ben *Barzaz Breiz* címen kiadott, régi bretagne-i dalokból álló gyűjteménye nagy vihart kavart. A kötet alcímében a szerző az új breton reneszánszt egyértelműen a középkori képzeletvilághoz köti: „Régi breton népmesék, amelyeket a Kerekasztal lovagi eposzainak eredetéről szóló értekezés vezet be."[1] Michel Zink a *Barzaz Breiz* című kötetben négy, Merlinnek szentelt költeményt talált: I. Merlin a bölcsőben; II. Merlin, a jós; III. Merlin, a bárd; IV. Merlin megtérése.



Edward Burne-Jones: *Merlin megbabonázása*

Merlinről szóló kutatásainak és elmélkedéseinek szintéziseként Hersart de la Villemarqué 1862-ben megjelenteti Merlin romantikus újjászületésének és kelta reneszánszának kulcsművét *Myrdhinn ou l'enchanteur Merlin: son histoire, ses œuvres, son influence* (Myrdhinn, avagy Merlin, a varázsló története, művei és hatása) címmel.

1860 után Merlin alakja kissé elhalványul az irodalomban, bár Tennyson verseiben találkozunk vele. A XX. század első felében új életre kel Apollinaire *L'Enchanteur pourrissant* (A rothadó varázsló) című, nehezen megfejthető kötetében és Cocteau *Les Chevaliers de la Table Ronde* (A Kerekasztal lovagjai) című drámájában. 1941 májusában az Odéonban színpadra állítják Émile Roudié *Merlin l'Enchanteur* (Merlin, a varázsló) című darabját. Sok más középkori hőshöz és csodához hasonlóan Merlin is új életre kel a mozivásznon és a gyermekvilágban. A fehér szakállú varázsló nemcsak a Kerekasztal lovagjairól szóló filmekben szerepel, hanem Walt Disney gyerekközönségnek szóló rajzfilmjeinek egyik legsikeresebb hőse lesz.

Paul Zumthor szerint „Merlin legendája leáldozóban van", és alakja lassanként eltűnik az európai képzeletvilágból. De ismerve átváltozásokkal, újjászületésekkel, váratlan előbukkanásokkal teli történetét, ki merne végső búcsút mondani a jósnak és varázslónak?

A TÚLVILÁGI SEREG
(LA MESNIE HELLEQUIN)



A csodás túlvilági sereg
mint kollektív hős
a holtak és az ég birodalmába
vezet bennünket.

Egyúttal a hűbériség világába is, mert a túlvilági sereg egyrészt a feudális családot, másrészt vadászok vagy harcosok csapatát jelenti. Ebből következik két jellegzetes jegye is: egyfelől a *Mesnie* (háznép) vezére és tagjai közti szoros összetartás, másfelől a csapat tombolása, melyet a *Mesnie Hellequin* német elnevezése – *wütende Heer* (dühödt sereg) vagy *wilde Jagd* (ádáz vadászat) – rejt magában. A túlvilági sereggel jajongó, kiabáló, felbőszült kísértetek kerülnek a középkori Nyugat képzeletvilágába, egy lármás és erőszakos túlvilág képét tárva elénk.

A *Hellequin* szó eredete ismeretlen, az etimológiai vizsgálat nem vezetett meggyőző eredményre, mint ahogy az a XIII. századi magyarázat sem, amely a *Hellequin* szót a *Kerlequin*-nel cserélte fel, ez utóbbinak ugyanis nem kevésbé homályos a jelentése.[1] A középkori képzeletvilág e különös hősének másik sajátossága az, hogy – mint látni fogjuk – a XVI–XVII. században eltűnik, és egy gyökeresen eltérő jellegű figurának, Arlequinnek adja át a helyét.

A túlvilági sereg a XII. század elején jelenik meg először a normandiai Lisieux egyházmegye Saint-Évroult apátságában élő Orderic Vital (Ordericus Vitalis, 1075–1142) anglonormann szerzetes *Historia Ecclesiastica* (Egyháztörténet) című munkájában. Az 1091-es esztendő eseményei között



Friedrich Wilhelm Heine: *Oðin ádáz vadászata*

Orderic elmesél egy történetet, amelyet állítása szerint annak szemtanújától, egy Walchelin nevű fiatal paptól hallott. 1091. január 1-jének éjjelén Walchelin, miután parókiája egyik betegénél járt látogatóban, magányosan tartott hazafelé, amikor bármiféle lakóépülettől távol „hatalmas sereg" zaja ütötte meg a fülét. A fák között keresett menedéket, amikor egyszer csak megjelent előtte egy furkósbot-

tal felfegyverzett óriás, aki azt parancsolta, hogy maradjon ott, ahol van, és nézze végig a több szakaszban érkező menetet. Az első csoport „gyalogosokból álló, hatalmas sereg volt, teherhordó állataik ruhákkal és különféle használati tárgyakkal voltak megrakodva, mintha útonállók vonultak volna arra zsákmányukkal". Nyögve igyekeznek előrejutni, és a pap felismeri köztük szomszédait, akik nemrég távoztak az élők sorából. A második csoport egy csapat sírásóból áll, akik vízfejű törpéket cipelnek hordágyon; két fekete – etiópiai – démon meg egy harmadik démon egy férfit visznek, s közben úgy kínozzák, hogy az üvölt fájdalmában. Walchelin felismeri benne az Étienne nevű pap gyilkosát, aki anélkül halt meg, hogy vezekelt volna bűnéért. Aztán seregnyi nő érkezik lovon, oldalt ülnek a tüzes szögekkel kivert nyeregben; a szél időnként megemeli, majd visszaejti őket a szögekre, s eközben mellükbe is vörösen izzó vasszögek fúródnak. Walchelin több olyan nemesasszonyt is felismer közöttük, akik életükben a fényűzésnek és a paráznaságnak hódoltak. Őket „egy klerikusokból és szerzetesekből álló sereg követi, a menet élén püspökök és apátok, feketébe öltözve, kezükben pásztorbottal". Azt kérik Walchelintől, hogy imádkozzon értük. A döbbent pap olyan magas rangú főpapokat ismer fel közöttük, akiket az erény mintaképének tekintett. Az ezt követő csoport a legrémisztőbb, nem véletlen, hogy a szerző ennek szenteli a leghosszabb és legrészletesebb leírást. Az éjfekete sereg lovasai hatalmas termetű paripájuk hátán ülve fekete zászlókat lengetnek és tüzet okádnak. A pap több ismerőst is talál közöttük.

Walchelin megpróbál egy lovast feltartóztatni a menetből, hogy kifaggassa és egyúttal bemutassa mint kalandja szemtanúját. Az első kitépi magát a kezei közül, és megsebzi a nyakán, de a második nem más, mint Walchelin fivére. Elárulja, hogy bűneik ellenére ő és apjuk még elkerülhetik az örökös poklot. Walchelin fivére akkor hagyhatja el a túlvilági sereget, ha a pap alamizsnát gyűjt, imádkozik és miséket mond érte. Egyébként Walchelin jól teszi, ha az eddiginél is buzgóbban gyakorolja a jámborságot, mert neki sincs már sok ideje hátra. A pap valójában még legalább tizenöt évet élt, ami lehetővé tette, hogy a történtekről beszámoljon Orderic Vitalnak.

A prédikátornak szánt épületes történetből világosan kiderül, mi volt e csodás túlvilági sereg szerepe. Egyfelől a feudális társadalom bírálata fogalmazódik meg benne. Jean-Claude Schmitt fordulatával élve a túlvilági sereg „a feudális hadsereg pokolbéli mása". Másfelől – és ez még fontosabb – a rémisztő kép arra szolgált, hogy figyelmeztesse az embereket: csak bűneik leküzdésével kerülhetik el a pokol kínjait. Orderic Vital szerint ez a látomás megmutatja, hogyan veti alá Isten a bűnösöket „más és más módon a tisztítótűznek". A szöveg tehát arról tanúskodik, hogy a XII. század elején élő emberek szerették volna átalakítani a túlvilág földrajzát a vallási gyakorlatokkal együtt, és amennyire csak lehet, elkerülni a pokol örök kárhozatát. Lehet, hogy a fenti szövegben megfogalmazódó igényre válaszul született meg a XII. század végén a hivatalos egyházi tanításban menny és pokol mellett egy harmadik hely, a purgatórium, amely-

nek köszönhetően a kisebb bűnösök viszonylag gyorsan megváltást nyerhettek. Nem véletlen, hogy az első halott, akit Walchelin megpróbál feltartóztatni, mielőtt fivérével találkozna, éppen egy uzsorás, vagyis azon bűnösök egyike, akik a XIII. századtól kezdve a leggyakrabban részesülnek a purgatórium nyújtotta megbocsátásban. Ilyen körülmények között már jobban érthető, hogy a XIII. század után miért emlegetik oly ritkán a túlvilági sereget.[2]

Orderic Vital szövege jelzi, hogy a túlvilági sereg témája mennyire alkalmas a társadalombírálat megszólaltatására. Jean-Claude Schmitt szerint még inkább alkalmas arra, hogy „politikai célokra használják fel". Ezt teszi Gautier Map angol klerikus, II. Henrik király udvarának szenvedélyes bírálója a *De nugis curialum* (Udvaroncok mendemondái) című pamfletben. II. Henrik folytonosan vándorló udvarát a túlvilági sereg bolyongásához hasonlítja. Megpróbál magyarázatot adni a talányos *Hellequin* névre és a *mesnie* –háznép – eredetére: a nyomok szerinte nyilvánvalóan abba a korszakba vezetnek, amikor Nagy-Britanniát még kelták lakták. A Hellequin eszerint annak az ősi breton uralkodónak, Herla királynak a nevéből származik, aki paktumot kötött a „pigmeusok", vagyis a törpék – a holtak – királyával. A törpék királya megjelent az esküvőn, amelyen Herla a frank király leányával lépett frigyre, és rendkívül értékes ajándékokat hozott a házigazdának. Egy évvel később Herla is ellátogat a barlangba, mely a törpe fényűző palotáját rejti; ezúttal a törpe lakodalmát ülik, aki megint feudális uralkodóhoz illő ajándékokkal, lovakkal, kutyákkal, sólymokkal

stb. engedi útjára Herlát. A törpék királya egy kiskutyával, *canis sanguinarius*-szal – angol fordításban *bloodhound*-dal, tehát buldoggal – is megajándékozza. A kutyát a lován kell magával vinnie, és csak akkor szállhat le a nyeregből, ha a kutya már leugrott, különben azon nyomban porrá válik. Amikor Herla kijön a barlangból, megtudja, hogy két évszázad pergett le azóta, hogy útnak indult, holott ő azt hitte, csak három napig volt távol. Az országban már nem a bretonok, hanem a szászok uralkodnak. Herla a seregével együtt örökös bolyongásra ítéltetett, mert a kutya soha nem ugrik le a földre. Herla története a földi idő és a túlvilág ideje közti különbségre hívja fel a figyelmet mesés formában, de mindenekelőtt arról tanúskodik, hogyan kerülnek be az angol történelembe a XII. század égi káprázatai. A túlvilági sereg a bolyongó kísértetek mítosza egy olyan világban, ahol még nem létezik egy kifejezetten nekik berendezett hely, a purgatórium.

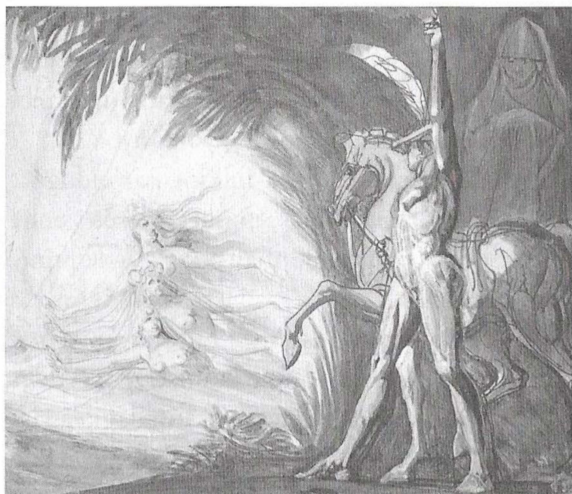
A *militia Hellequini,* vagyis Hellequin serege ismét előkerül Hélinand de Froidmont (Helinandus Frigidimontis) önéletrajzában; a szerző ciszterci szerzetes, aki 1230-ban hunyt el a beauvais-i egyházmegyében. A mű szerint egy klerikus éjjel meglátja egyik társát, aki nem sokkal azelőtt halt meg, és megkérdi tőle, hogy tagja-e Hellequinus seregének. A halott tagadó választ ad, és hozzáteszi, hogy a sereg bolyongása nemrégiben véget ért, mert tagjai levezekelték bűneiket. Végül azt is elárulja, hogy a népies Hellequinus elnevezés téves, mert a király valódi neve Karlequinus, V. Károly után, aki hosszú időn át vezekelt bűneiért, és csak nemrégiben oldozták fel Szent Dénes közbenjárására. A szö-

veg azért érdekes, mert a segítségével megállapítható, hogy – feltehetően a purgatórium elterjedésével egy időben – mikor kezdett halványulni a túlvilági sereg képe a középkori képzeletvilágban. Sokat vitatott kérdés, hogy melyik király állhat a Karlequinus elnevezés mögött. Volt, aki úgy vélekedett, hogy a XIII. századi szövegbe későbbi betoldás került, és a XIV. század második felében uralkodó V. Károly francia királyról van szó. Szerintem az V. Károly (Charles Quint) fordítási hiba, és a név egyszerűen Nagy Károlyra utal. Ha ez így van, akkor a szövegben újabb utalást találunk Nagy Károly hírhedt bűnére, mely nem hagyta nyugodni az emberek fantáziáját, ami érthető, hiszen a középkori hősökről általában azt képzelték, hogy fényes erényeiket és csodás tetteiket valamilyen súlyos vétek árnyékolja be. A túlvilági sereg, ez a „vándor" purgatórium ezek szerint végleg letelepedett a másvilágon.[3]

A nagy teológus, Guillaume d'Auvergne párizsi érsek 1231 és 1236 között írt *De universo creaturarum* (A teremtmények világegyeteméről) című értekezésében felteszi a kérdést, kik ezek az éjjeli lovasok, akiket franciául Mesnie Hellequinnek, spanyolul meg régi seregnek, *Huesta antiguá*-nak (*Exercitus antiquus*-nak) hívnak. Gyötrődő lovasok lelkéről vagy démonokról van szó? Szent Ágoston elméletéhez visszanyúlva, mely szerint bűneinktől halálunk után a földön is megtisztulhatunk, Guillaume d'Auvergne úgy véli, hogy a túlvilági sereg feltűnésekor azok a lelkek jelennek meg előttünk időről időre, akik a földi égbolton található purgatóriumban tartózkodnak.

Érdekes kereszteződést figyelhetünk meg Hellequin és Artúr mítosza között. Láttuk, hogy Artúrt a középkori képzeletvilágban és később is a holtak királyának tekintették, vagy inkább alvó királynak, aki itt a földön várja ébredését: kelta változat szerint Avalon szigetén; olaszos formában az Etna belsejében, ahogy az Gervase of Tilbury XIII. század eleji művében olvasható. Étienne de Bourbon domonkos szerzetes, a lyoni domonkos konvent tagja a XIII. század közepén vadászó lovagokról szólva *familia Allequini vel Arturi*-ról, azaz Hellequin vagy Artúr háza népéről beszél. Egy Jura-vidéki paraszt történetét is elmeséli, aki kutyafalkával, valamint lovas és gyalogos vadászok csapatával találkozik, követi őket, és eljut Artúr király csodás palotájába.

Ez az *exemplum* arról árulkodik, hogy a túlvilági sereg a népi tündérmesékbe is bekerült. Erről tanúskodik Adam de la Halle *Le Jeu de la feuillée* (Játék a lombok alatt) című zenés játéka is, amelyet 1276 körül mutattak be Arrasban, és amelynek szereplői között megjelenik Hellequin küldötte, Croquesos. Ezek az előfordulások jelzik, hogy a túlvilági sereg bekerült a folklórba, ugyanakkor arra is rámutatnak, hogy a téma ördögi jellegét egyre inkább groteszk vonások színezik át. A változás hátterében az áll, hogy a középkori képzeletvilágba bekerült egy rendkívül sokatmondó kellék, az álarc. A hősök ettől kezdve álarcot viselhetnek, és a csodák lehetnek egyszerű maskarádék. A túlvilági sereg esetében világosan jelzi ezt egy miniatúrákkal díszített szöveg, amely a XIV. század elejéről maradt ránk. Gervais du Bus *Fauvel* című verses regényéről van szó.[4] Egy bizonyos Raoul



Johann Heinrich Füssli:
Hagen és Undine, a Duna tündére

Chaillou-nak tulajdonítják azt az 1316-os betoldást, amely a regény elhíresült jelenetét, a *charivari*-t (macskazenét) tartalmazza. A szövegből egyértelműen kiderül, hogy a jelenet résztvevői a túlvilági sereg tagjai. Az álarcos szereplők játékában a túlvilági sereg már nem a vad, éjszakai vágták tombolását, hanem a groteszk, harsány zenebonát jelenti. A későbbiek során csak elvétve jelenik meg a francia képzeletvilágban, szerepel például egy Philippe de Mézières nevű moralista *Songe du vieil pèlerin* (Az agg zarándok álma) című 1389-es művében, vagy Rabelais-nál (1548). Összefüggésbe hozható azzal az új alakot öltő Vad Lovassal is, aki a XVII. század elején, IV. Henrik uralma alatt a fontainebleau-i erdőben kísér-

tett, de Pierre Mathieu, a történetíró, aki 1605-ben beszámol a csodás jelenségről, már nem hallott a túlvilági seregről, és a látottak kapcsán „Szent Hubert vadászata" jut eszébe, mely tökéletesen beépült a keresztény hagyományba.

Hellequin és háza népe – a folklór pár eldugott zugát leszámítva – azért tűnt el teljesen, mert nevét s ennélfogva alakját is a képzeletvilágba újonnan érkező Arlequiné váltotta fel. Arlequin a XVII. században lép először színre, s egy új típusú képzeletvilágot honosít meg Európában: a *commedia dell'arté*-t. A rémisztő Hellequint a mulatságos Arlequin követi. De a germán képzeletvilágban a túlvilági vadászcsapat *wilde Jagd* vagy *wütende Heer* néven folytatja ádáz tombolását. A téma visszaköszön Cranach festészetében (1532) és a XVI. századi nürnbergi mesterdalnok, Hans Sachs életművében. A német szerző 1539-ben hosszú költeményt szentel a *wütende Heer*-nek: a sereget kis tolvajok alkotják, akiknek a komoly bűnözők helyett kell lakolniuk, és addig kell bolyonganiuk a földi égbolton, mígnem az utolsó ítélettel el nem érkezik az igazság órája.

A túlvilági sereg, Hellequin és csodás csapata tehát látszólag eltűnt az európai képzeletvilágból. De korunkban, amikor a science fiction egét egyre nagyobb számban népesítik be a csodás – jóságos vagy gonosz – teremtmények, még az is megfordulhat a fejünkben, hogy e földöntúli lények között akár most, akár a közeljövőben feltűnnek a túlvilági sereg utolsóként megmaradt tagjai.

JOHANNA NŐPÁPA



Johanna nőpápa, a botrányos hősnő
és csodálatos asszony
a középkori képzeletvilág szüleménye.

A XIII. század végéről származó történetet Alain Boureau szép könyve alapján foglalom össze. 830 körül egy mainzi születésű, de angol származású nő férfiruhába öltözik, hogy kövesse tudományoknak hódoló szeretőjét egy kizárólag férfiakat befogadó világba. Nő létére olyan sikeresen végzi tanulmányait, hogy egy szorgos munkával töltött athéni időszak után Rómában meleg fogadtatásra talál, csodálat övezi, bekerül a kúria hierarchikus testületébe, és végül megválasztják pápának. Több mint két évig tartó pápasága botrányos véget ér: Johanna, aki nem mondott le a testi örömökről, áldott állapotba kerül, és a vatikáni Szent Péter-bazilikától a Laterání Keresztelő Szent János-főszékesegyházba vezető körmenet során meghal, miután nagy nyilvánosság előtt gyermeknek adott életet. A több változatban ismert történet szerint a pápanő emlékét különféle nyomok és bizonyítékok őrzik: a koronázási szertartáson azóta tapintással ellenőrzik a leendő pápa hímtagját. A pápai körmenetek a Szent Kelemen-templomnál letérnek a Vatikánból egyenesen Lateránba vezető útról, hogy elkerüljék a szülés színhelyét. Az egykori helyszínen szobor és felirat állít örök emléket a sajnálatos eseménynek.

Ez a pápanő nem létezett. Johanna a képzelet szüleménye. De 1250 és 1550 között hittek benne, a hivatalos vallási

tanítás és a néphagyomány is megemlékezik róla, sőt a korszak keresztény egyházában egy kultikus tárgy és egy rítus is az ő alakjához kapcsolódik. Az egyház által terjesztett, nőkkel szembeni félelemnek adott hangot, és főleg annak a félelemnek, hogy egy nő még az egyházba is befurakodhat. A pápai hatalom mindenhatóságának biztosítására törekvő egyház megteremtette a pápa ellenképét, a nőpápát. Hilário Franco Júnior, a kiváló brazil középkorkutató a középkori utópiákról hamarosan megjelenő könyvében Johanna nőpápában az androgün utópiáját látja. Szerintem viszont itt nem a két nem összekapcsolásáról, hanem inkább a másik nem elutasításáról van szó. A nőpápát a XIII. század kényszeríti az egyházra és a történelemre. Alain Boureau, Johanna nőpápa legjelentősebb kutatója világosan kimutatta, milyen szerepet játszottak e képzeletbeli nőalak megteremtésében a „domonkos hálózatot" alkotó szerzők. Johanna nőpápa először Jean de Mailly domonkos szerzetesnél jelenik meg (1243); aztán Szent Lajos kedvenc enciklopédiaírója, a szintén domonkos Beauvais-i Vince (Vincent de Beauvais, Vincentius Bellovacensis) *Speculum historiale* (Történeti tükör) című művében (1260 körül). Johanna pápa igazi sikerét megint csak egy domonkos, a csehországi Troppauból (Opavából) származó Martinus Polonus káplán és pápai penitenciárius biztosítja *Chronicon Pontificum et Imperatorum* (Pápák és császárok krónikája) című, 1280 körül megalkotott munkájával. A szerző a lengyel rendtartományhoz tartozó prágai domonkos konvent szerzetese volt. Johanna pápa ugyanebben az időben megjelenik a domonkos szerzők – Étienne

de Bourbon (Stephani de Borbone) és Arnold de Liège (Arnoldus Leodiensis) – exemplumgyűjteményeiben.

Martinus Polonus szövegét idézzük:

„Ez után a Leó [IV. Leó] után az angol nemzetiségű, mainzi származású János uralkodott két éven, hét hónapon és négy napon át. Rómában hunyt el, és a pápai szék egy hónapig üresen maradt. Úgy hírlik, hogy ez a János nő volt, akit fiatalkorában férfiruhába öltöztetve vitt Athénba a szeretője, és olyan gyorsan sajátította el a különböző tudományokat, hogy senki sem ért a nyomába; így aztán később Rómában a triviumot [nyelvtant, retorikát, dialektikát] oktatta, és tanítványai meg hallgatói között magas rangú bírák ültek. S mivel viselkedésével és tudásával nagy hírnevet szerzett magának a városban, egyhangúlag pápává választották. Pápasága alatt azonban szeretője teherbe ejtette. A pápa/nő azonban nem tudta, mikor érkezik el a szülés időpontja, és a Szent Péter-bazilikából Lateránba vezető úton, a Colosseum és a Szent Kelemen-templom között szülési fájdalmak törtek rá, gyermeket hozott a világra, aztán meghalt, és ott helyben el is temették. És mivel a pápa őméltósága a körmenet során mindig elkerüli ezt a helyet, mindenki azt hiszi, hogy azért választ másik utat, mert irtózattal tölti el ez az esemény. A pápanő neve nem szerepel a szent pápák névsorában, lévén, hogy a női nemnek nincs ott semmi keresnivalója."

1312 körül, akkoriban, amikor kezdtek sorszámot tenni az uralkodók neve elé, egy másik domonkos szerzetes, Luccai



Johanna pápa gyermeket hoz a világra – Jakob Kallenberg metszete

Tolomeo (Bartolomeo da Lucca), Aquinói Szent Tamás tanítványa *Historia ecclesiastica nova* című egyháztörténeti munkájában a VIII-as számot adja a nőpápának (tehát VIII. Jánosról van szó), akit a 107. pápának tekint.

A valóságban azonban az egyház ekkoriban végleg kizárja a nőket az egyházi intézmények felelős hivatalaiból és a papi feladatokból. A kánonjogot 1140 körül megalapozó *Decretum Gratiani* szigorúan távol tartja a nőket az egyháztól. A XIII. század végén még két domonkos szerzetes szörnyülködik el afölött, hogy „egy nő meggyalázta a szentséget": Johanna nőpápa előkerül Robert d'Uzès látomásaiban és próféciáiban, valamint Jacobus de Voragine – a *Legenda aurea* híres szerzője – genovai krónikájában.

Jacobus de Voraginét idézzük:

„Ez az asszony *[ista mulier]* önteltséggel fogott munkába, álnoksággal és ostobasággal folytatta, és szégyenben végezte. Jól megismerszik ebben az asszonyi természet *[nature mulieris]:* ha valamilyen vállalkozásba fog, kezdetben elbizakodottság és merészség, félúton ostobaság jellemzi, majd végül csúfosan megbukik. Az asszony tehát elbizakodottan és merészen kezd cselekedni, de nem gondol a munka befejezésére, sem arra, hogyan juthat el odáig: azt hiszi, máris nagy tetteket hajtott végre; ha valamilyen komolyabb tervbe kezd, az első lépések után képtelen okosan továbbhaladni, mert nincs meg benne a szükséges éleslátás. Így aztán kénytelen szégyenben és gyalázatban bevégezni azt, amit öntelten és merészen kezdett, majd ostobán folytatott. Mindebből világosan kitűnik, hogy az asszony önteltséggel kezdi, butasággal folytatja és gyalázattal végzi."

A Johanna nőpápába vetett hit következtében a pápai liturgiába egy új tárgy és egy új rítus kerül. A tárgy a szék, amelyre az új pápa a koronázás során leül, hogy a szertartás egyik vezetője ellenőrizhesse férfiasságát, s ezáltal elejét vegye egy esetleges újabb nőpápa felszentelésének. A rítus szerint a szóban forgó elöljáró megérinti a pápa testét, hogy megbizonyosodjon a jelölt megfelelő nemi szerveinek megléte felől.

Az idők során sokat változik a nőpápa alakjához kötődő gondolat- és érzésvilág. A pápával kapcsolatos rítusok és legendák bekerülnek a folklórba. A XIX. században egy Johann Joseph Ignaz von Döllinger nevű káplán *Die Papstfabeln des Mittelalters* (A középkor pápalegendái) című mun-

kájában a pápa alakjához fűződő középkori legendák között első helyen szerepelteti Johanna nőpápa történetét. Még a IX. századból maradt ránk az a *Coena Cypriani* (Ciprianus lakomája) című paródia, amely a pápai liturgián élcelődik: a művet a pápa és a császár jelenlétében adták elő, külön karneváli hagyományt teremtve Rómában – a Testaccio-dombi ünnepségekről van szó, amelyeket egy 1256-os leírásból ismerünk. Agostino Paravicini Bagliani kutatásai bizonyítják, hogy ezzel egy időben szenvedélyes érdeklődést keltett a pápa teste – valóságos formája és szimbolikus jelentése egyaránt.

Johanna nőpápa másfelől nem kerülhette el a nő csodás képének átalakulásával járó, hol kedvező, hol kedvezőtlen következményeket. A középkori képzeletvilágra jellemző módon az ő alakjában is ütközik egymással jó és rossz, tekintély és rettenet. Miközben a nőpápa már-már boszorkány színében tűnik fel, Boccaccio a hírneves asszonyok között szerepelteti 1361-es *De mulieribus claris* (A híres asszonyokról) című művében. Alain Boureau meggyőző fordulatával élve: „Johanna 1361-ben kilép az egyházból, hogy az irodalomnak és a nőiségnek szentelje magát."

Eközben a nőpápa ikonográfiai ábrázolásai is két különböző mintát követnek: a miniatúrákon, majd metszeteken ábrázolt történelmi kép a botrányos szülést állítja előtérbe. Az ünnepélyes és tekintélyt sugalló karneváli változat idővel allegorikus színezetet ölt, és a tarot-kártyában hódít teret. A történet paródiára ihleti Rabelais-t az 1546-os *Tiers Livre*-ben (Harmadik könyvben). Amikor Panurge álmában

kasztrálással akarja fenyegetni a nőcsábász Jupitert, ezt kiáltja: „Kampót akasztok a nyakába, és tudjátok, mit csinálok vele? A teringettét! Levágom a tökét, tövig! Mérget vehettek rá, hogy soha nem lesz belőle pápa, mivelhogy *»testiculos non habet«.*" A fordulat nyilvánvalóan a pápa koronázási szertartására utal.

A lutheranizmus meglepő módon új életre kelti Johanna nőpápát. Luther követői kapva kapnak az alkalmon, hogy valóságosnak tüntessenek fel egy olyan figurát, aki minden ízében a római egyház romlottságát testesíti meg. Nem sokkal ezután azonban a kálvini megvetés, majd a racionalista kritika lerombolja Johanna nőpápa mint valós történelmi személy mítoszát. Az *Enciklopédia* a vénasszonyok meséi közé sorolja a legendát. Voltaire pedig *Essai sur les mœurs* (Tanulmány az erkölcsökről) című művében VIII. János 882-es meggyilkolása kapcsán megjegyzi: „Annyi hitelt érdemel, mint Johanna nőpápa története." A nőpápa legendáját egyedül a német színházban újították fel sikerrel 1480-ban: Johanna ekkor a Fraw Jetta nevet kapta.

A francia forradalmat csak annyiban érdekli a nőpápa alakja, amennyiben alkalmas az egyház és a vallás bírálatára. A téma azért aratott némi sikert Defauconpret opera buffájával, amely a *Ça ira* (Megy ez!) című forradalmi dal paródiájával végződik:

„Amikor Hancsika homlokán
kedvünkre csillog majd a tiara
Egész Róma ünnepli majd, úgy ám,

Kiscsibém,
Ho, ho, ho, hó, ha, ha, ha, ha,
A szemrevaló kis pápát.
Ragyogó szépséged mellett azonban
hamar elhalványul a tiara hívságos fénye
Ó, megy ez, menni fog, nem vitás."

A nőpápa története azonban továbbra is népszerű, legalábbis Rómában. Stendhal a következőket meséli *Promenades dans Rome* (Római séták)[1] című 1830-as útirajzában, amely sokat köszönhet Misson *Nouveau voyage d'Italie* (Itáliai utazás) című, 1694-es művének:

„Ki hinné, hogy Rómában egyesek még ma is nagy jelentőséget tulajdonítanak Johanna nőpápa történetének? Ma este vitába keveredtem egy igen tekintélyes személyiséggel, aki bíborosi címre pályázik, s aki a szemembe hányta, hogy Voltaire istengyalázó kijelentésekre vetemedett Johanna nőpápával kapcsolatban."

A nőpápa alakja a XIX. század végén és a XX. században újra érdeklődést kelt, ezúttal „a nyugati történelem színfoltjaként". Johanna reneszánsza valószínűleg Emmanuil Roidisz görög szerző Johanna nőpápa[2] című burleszk művének köszönhető, amely 1886-ban jelent meg Athénban. Roidisz regénye jelentős sikert aratott Európában, és sok nyelvre lefordították. Barbey d'Aurevilly hevesen bírálta a könyvet, Alfred Jarry átültette franciára (a fordítás csak halála után,



Johanna pápa története
(XVII. századi illusztráció)

1908-ban jelent meg), Lawrence Durrel pedig angolra. Egyes kritikusok szerint Georges Bernanos *Büntett*[3] című 1935-ös detektívregényét Johanna nőpápa története ihlette. Johanna még a filmrendezőket is megkísértette: Michael Anderson *Johanna nőpápa (Pope Joan)* című szép filmdrámájában a gyönyörű svéd színésznő, Liv Ullmann játssza a főszerepet.

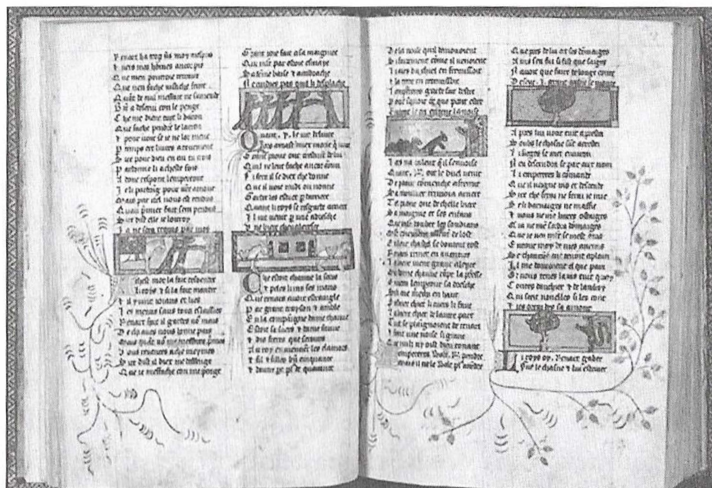
Sokan azokban a munkákban – mindenekelőtt Luce Irigaray tanulmányaiban – is Johanna nőpápa nyomát vélik felfedezni, amelyek az egyházak és a nők feszültségekkel terhes viszonyát elemzik a különböző történelmi korszakokban, elsősorban a középkorban, különösen az Egyesült Államokban nagy visszhangot kiváltva. Valószínű, hogy Johanna nőpápa mindaddig ott kísért az egyházi emberek rögeszméiben, amíg a Vatikán és az egyház egy része távol tartja a nőket az egyházi intézményektől és a papi szerepkörtől. Johanna nőpápa, ez a botrányos hősnő minden bizonnyal jelen van a mai Vatikán tudatalattijában.

A RÓKA



Bár alakja már Aiszóposz
ókori meséiben körvonalazódik,
a Róka a középkor egyik
legeredetibb teremtménye.

Hasonmását a világ szinte összes néphagyományában és kultúrájában megtaláljuk, mert egy világosan definiálható társadalmi és kulturális típust testesít meg: a *trickster*-t, vagyis a csalót, a szélhámost. A Róka a középkori Európa képzeletvilágában olyan dimenziót képvisel, amelyet a régi görögök a *metisz* szóval írtak le anélkül, hogy konkrét személyhez kötötték volna.[1] A Róka másfelől kifejezi az emberek és állatok közötti bonyolult kapcsolatot. Kötetünkben az unikornis, vagyis a képzeletbeli állat mellett a valódi állatot jelképezi; az állatvilágot képviseli, mely lenyűgözte a középkori Nyugat embereit, és rendkívül hangsúlyosan jelen van kultúrájukban és képzeletvilágukban. Az Ószövetségben Isten már Mózes első könyvében az embernek ajánlja fel az állatokat, mert miután megteremtette őket, az emberre bízza, hogy nevet adjon nekik; az ember ezáltal részt vesz az állatok teremtésében, és felhatalmazást kap arra, hogy uralkodjék fölöttük. E bibliai kezdet után az állatok nap mint nap jelen vannak a feudális társadalom életében: a családban mint háziállatok, a mezőgazdaságban mint haszonállatok, és elmaradhatatlanok a főurak számára fenntartott tekintélyes területen, a vadászaton. Az ember közvetlen közelében élő állatvilág már a középkor elején gazdag szimbolikus tartalmat hordoz. Az állatvilág az emberi erkölcsöket tükrözi,



Roman de Renart (Róka-regény)

egyéni és közösségi szinten egyaránt. A középkori férfiak és nők számára az állatok a félelem és az öröm, a kárhozat vagy az üdvözülés lényegi eszközét jelentik.

Ebben a valóságos és képzeletbeli állatok alkotta társadalomban a róka kiváltságos helyet foglal el. Lényegi vonásai mellett – mindenekelőtt a ravaszságot és a teremtmények kettősségét jelképezi – két fontos viszonyrendszer tagja. Egyrészt van egy ellenfele, riválisa, ellentettje: Ysengrin, a farkas. Másrészt nem lehet leválasztani a társadalomról, amelyben él, s amely a feudális monarchia tükörképe. E társadalmon belül különleges kapcsolat fűzi az uralkodó szerepét betöltő oroszlánhoz. A mindig összetett jellemű, mindig

kétértelmű Róka hol az oroszlán vazallusa és szolgája, hol az uralkodó ellenfele, míg végül trónbitorló lesz belőle.

A Róka némi hátránnyal kezdi meg pályafutását a középkori képzeletvilágban. A *Bibliá*-ban ritkán szerepel, de alakja kapcsán rendszerint az *Énekek éneke* alábbi szakaszát idézik (2, 15):

> „Fogjátok meg a rókákat és a rókafiakat,
> mert feldúlják a szőlőt,
> a mi szőlőnket is,
> amely éppen most virágzik!"[2]

A Róka ezután a farkas és a róka ellentétes kettősében jelenik meg a XI. század végéről ránk maradt *Ecbasis cujusdam captivi* (Egy fogoly szökése) című egyházi költeményben. A történetben szereplő borjú egy szerzetest jelképez, aki fejvesztve menekül a Vogézeken át a világiakat szimbolizáló rabló és gyilkos farkas elől. A mű új értelmet nyer a gergelyi reform és az invesztitúraharcok idején, s mintegy kijelöli azt a polemikus keretet, amelybe a Róka későbbi története ágyazódik. 1150 körül egy genti pap vagy szerzetes az *Ecbasis*-ból ihletet merítve verses állateposzt ír *Ysengrimus* címmel. Az eposzban Renart, a róka összeütközésbe kerül nagybátyjával, az Ysengrin nevű farkassal, aki folyton megalázza, de a végén felfalják a disznók. Az *Ysengrimus*-ban fogalmazódik meg először a *Roman de Renart* (Róka-regény) alapkonfliktusa, mely az ügyes rókát és a hitvány – egyszerre ostoba és kegyetlen – farkast állítja szembe egymással. Ha e hősö-

ket felsorakoztató kötetben egy ellenhőst is szerepeltetni akartam volna, minden bizonnyal a farkasra esett volna a választásom: az európai képzeletvilág sok évszázados áldozata, a farkas, a középkorban nemcsak kegyetlen lesz, hanem buta is. Az *Ysengrimus* egyébként több olyan jelenetet tartalmaz, amelyeket a *Roman de Renart* (Róka-regény) híres epizódjaiként ismerünk. Ilyenek például a sonkalopás, a farokkal való halfogás, vagy amikor a rókához fordulnak orvosi tanácsért.

A *Roman de Renart,* amely Renart-t, a rókát végleg a középkori hősök közé emeli, az említett források és átvételek ellenére egészen más légkört sugároz. Nincs hozzá hasonlítható mű az irodalomtörténetben, mert a *Róka-regény*-t először klerikusok, aztán irodalomtörténészek állították össze olyan, egymástól többé-kevésbé független töredékekből, amelyeket szerzők sokasága írt más és más időszakokban, körülbelül 1170 és 1250 között, a történet különböző „ágait" megteremtve.

Mielőtt rátérnénk Renart életére és tetteire, tisztázzuk, hogy a regény és következésképpen a képzeletvilág hőse a nagyszámú ténylegesen létező rókafaj közül abba a csoportba tartozik, amelyet a természettudósok *Vulpes vulpes*-nek neveznek: a vörösrókáról van szó, és mivel a vörös szín a Biblia óta a gonoszságot idézi, Renart bundája nagymértékben felelős a róla kialakított képben fellelhető negatív vonásokért. Jegyezzük meg végül, hogy a XII. század folyamán a *goupil* (a latin *vulpes*-ből származó „róka") szót az ófranciában és az állatnevek területén lassanként kiszorítja a germán *renard* (róka), mely valószínűleg a Reinhart vagy Reginhard tulajdonnévből ered.

A Róka-regény különböző ágaiból kibontható egy többé-kevésbé folyamatos cselekmény, ezt a továbbiakban Robert Bossuat és Sylvie Lefèvre munkájára támaszkodva foglalom össze. Renart egymás után rászedi Chanteclert, a kakast, Dame Mésange-t, a cinegét, Tibert-t, a macskát, Tiécelint, a hollót és főleg Ysengrint, a farkast. Megalázza a kölykeit, együtt hál a feleségével, Hersant-nal, és a szeme láttára tesz rajta erőszakot. Ysengrin és Hersant a Noble nevű oroszlánkirály udvarába mennek igazságért. Renart megússza a büntetést, mert megesküszik, hogy jóváteszi bűneit. Elkerüli a csapdát, amelyet a nőstény farkas és a kutya állított neki. Minden eddiginél jobban megalázza a farkast gaztetteivel. Amikor újra a király színe elé rendelik, nem jelenik meg az udvarban, ráadásul felfalja Coupét, a tyúkot. Végül aztán unokatestvére, Grimbert, a borz rábeszéli, hogy járuljon a király színe elé. Kötél általi halálra ítélik, de elkerüli az akasztófát, mert megesküszik, hogy elzarándokol a Szentföldre. Szabadságát visszanyerve azonnal elhajítja a keresztet meg a zarándokbotot, és eliszkol. A király hiába veszi ostrom alá Renart föld alatti várát Maupertuis-ben (a név „rossz nyílást" jelent, és a rókalyuk bejáratára utal), a róka ezernyi csalást és gonosztettet követ el, elcsábítja a nőstény oroszlánt – a királynét –, és a király trónjára feni a fogát. Végül halálos sebet kap, és áldozatai nem kis örömére díszes gyászszertartás keretében eltemetik, ám a róka feltámad, hogy ott folytassa, ahol abbahagyta.

Ilyen hős az agyafúrt Renart, aki viselkedésével hol csodálatot, hol irtózatot kelt, mert eszét csalásra és – ravaszsá-

gát is latba vetve – árulásra használja. Az európai középkor kultúrájában, amely, mint láttuk, nem ismer tökéletes hősöket (a tökéletesség nem e világból való), nincs még egy olyan kétértelmű figura, mint a ravaszságot heroikus magaslatra emelő róka. Az ő esetében a legnehezebb megválaszolni a kérdést: milyen is valójában, jó vagy gonosz?

Az állatok királyi udvarában folytatott üzelmeivel a ravaszság társadalmi és politikai kontextusát is elénk tárja. A középkor többi hőséhez hasonlóan ő is egy adott helyhez kötődik: ez a hely a föld alatt található Maupertuis, amely egyfajta ellenvárnak tekinthető. S ami talán ennél is fontosabb, a róka alakja rendkívül érzékletesen jeleníti meg a középkori képzeletvilág egyik alapelemét: a szenvedélyes, már-már tébolyult élelemkeresést. A Róka-regény nemcsak a ravaszság, hanem – sőt, talán még inkább – az éhség eposza is. A Róka alakja a férfiak és nők közti kapcsolat szempontjából is tipikusnak mondható. A középkori férfit testesíti meg, aki a nőket hol elcsábítja, hol erőszakkal szerzi meg.

Végül a XIII. század folyamán a Róka alakjában egyre erősödnek a szatirikus jegyek, kifejezetten állatias vonásai fokozatosan elhalványulnak, és ördögi jelleget ölt. Idővel egyértelműen *figura diaboli*-ként jelenik meg, a csalást szimbolizálva, amelyet a középkor előrehaladtával egyre inkább az ördög alapvető jellemvonásának tartanak.

A Róka-regénynek komoly visszhangja van az európai kultúrában és a XIII–XIV. század során fokozatosan elterjedő helyi nyelvek irodalmában. A franciák közül idézzük Rutebeuf *Renart le Bestourné* (A hamis Róka), Jacquemart



Illusztráció Jacquemart de Gielée *Renart le Nouvel* (Az új Róka) című művében

Gielée *Renart le Nouvel* (Az új Róka) című művét és azt a *Renart le Contrefait* (Az átalakított Róka) című változatot, amelyet egy troyes-i klerikus alkotott meg a XIV. század elején. Ezek a szövegek a történet szatirikus jellegét domborítják ki. A legtöbb feldolgozás germán – német és flamand – nyelvterületen születik, ezek közül az első Heinrich der Glîchezære *Reinhart Fuchs* (Reinhart, a Róka) című műve, amely a XII. század végéről maradt ránk, de idéznünk kell a *Van den Vos Reynaerde* (Reynardról, a Rókáról) című flamand költeményt is, amelynek folytatása a *Reynaerts Historie* (A Róka története); Velencében már a XIII. században megjelenik egy olasz nyelvű változat *Rainaldo e Lesengrino* (Rainaldo és Lesengrino) címen, s végül Angliában a XV. században napvilágot lát a *Reynard the Fox* (Raynard, a Róka), amelynek szerzője William Caxton.

Claude Rivals meggyőzően mutatott rá, hogy a XII. század után Renart második nagy korszaka a XVII–XVIII. századi klasszikával érkezik el, amikor „a róka egyszerre szerepel a fabulaszerző fikciójában és a természettudós prózájában". A fabulaszerző La Fontaine, aki huszonnégy állatmeséjében állítja színre a Rókát. A korízlésnek megfelelően a Róka továbbra is minden hájjal megkent csalóként áll előttünk, de a szerző elsősorban arra törekedett, hogy az állatszereplő emberi vonásait domborítsa ki, szimbolikus jelentésével együtt: a Róka hibáiban, amelyeket a középkor oly gyűlöletesnek tartott, inkább emberi gyengeséget lát; a csaló a szellem jogával próbálja meg felváltani az ököljogot, és egy kegyetlen társadalomban igyekszik fenntartani magának egy szabad kis zugot. A természettudós magától értődően Buffon, aki, bár minden erejével azon volt, hogy tudományos, semleges és elfogulatlan leírást adjon az állatról, olyan portrét festett róla, amelyen átüt a róka iránti szimpátia:

„A rókát ravasz fortélyairól ismerik, és részben rá is szolgál hírnevére. Ahol a farkas csak testi erejét használja, ő ügyességét veti be, és gyakrabban eléri célját [...]. Furfangos és óvatos, agyafúrt és körültekintő, türelmes is, ha kell; folyton mást eszel ki, és gondosan titkolt cseleit mindig a megfelelő alkalomra tartogatja. Egyáltalán nem kóbor állat, van saját otthona."[3]

A Róka-regény utóélete főleg germán nyelvterületen jelentős. Heinrich der Glîchezære költeményének utódai között sze-

repel egy híres szöveg, Goethe 1794-es *Reineke Fuchs* című eposza. Goethe választására komoly befolyást gyakorolt Herder, aki a történetet a német eposz modelljének tekintette, Renart-ban pedig „minden Odüsszeuszok Odüsszeuszát" látta. A romantikusok Róka-láza a XX. században is folytatódott, olyannyira, hogy Linden-Leihgesternben „Reineke Fuchs" múzeumot nyitottak.[4] A hollandiai Lockerenben pedig a városi múzeum a Lausanne-i Egyetemmel és a Nijmegeni Katolikus Egyetemmel összefogva 1998-ban rendezvénysorozatot szervezett a legrégebbi német nyelvű ősnyomtatvány, a Lübeckben 1498-ban kiadott *Reynaert* megjelenésének ötszázadik évfordulójára.

Renart a XX. századi francia irodalomban is hősi rangra emelkedik, mintegy tiltakozásul az ellen, hogy a XIX. századi utópikus szocialista Fourier – miközben a kutya dicséretét zengte és rehabilitálta a farkast – sárba tiporta a bűzzel és aljassággal azonosított Rókát. Számos francia szerző emlékezik meg a Rókáról, erről „a lenyűgöző, kettős és kétértelmű lényről, aki hol ide, hol oda sodródik természet és kultúra, jó és rossz között". A természetrajongó regényíró, Maurice Genevoix 1968-ban megjelenteti a Róka-regény alapján készült átdolgozását *(Le Roman de Renart).* Louis Pergaud könyve, a *De Goupil à Margot*[5] (Goupiltól Margot-ig) megjelent a népszerű Folio-sorozatban. Jean-Marc Soyez 1986-ban *Les Renards* (A rókák) címen kiadott egy figyelemre méltó regényt, amely az orvvadászat témája körül forog. Saint-Exupéry híres filozófiai meséjében, *A kis herceg*-ben a róka a történet gyermekhősével beszélget.

A Róka a XX. század második felében új kifejezésformára s ezáltal új életre lel a gyermekeknek szánt képeskönyvekben. A *Renardeau, un petit renard retrouve une maman* (Rókakölyök: egy kisróka új mamára talál) című mesét, amely Münchenben jelent meg 1982-ben,[6] 1984-ben újra kiadja az École des loisirs, amely 1990-ben a japán Hajasi Akiko 1989-es képeskönyvét is átdolgozza a francia közönség számára. Henri Bosco *Le Renard dans l'île* (A Róka a szigeten, 1962), valamint Jacques Chessex és Danièle Bour *Le Renard qui disait non à la lune* (A Róka, aki nemet mondott a holdnak, 1974) című műve is népszerűségre tett szert az ifjú olvasók körében. A középkori képzeletvilág felnőttek okulására szolgáló Rókája immár a gyerekekhez szól.[7]

A Róka legalább ilyen meglepő karriert futott be a moziban. Először Ladislas Starewitch (Vlagyiszlav Sztarevics) kiváló filmjében kapott főszerepet: a *Roman de Renart* (Róka-regény) című alkotás a középkori szöveg főbb epizódjait állítja színre bábokkal. A filmet a játékosság és az anarchizmus szelleme lengi be; azt mutatja meg, „hogyan áll ellen egy független szellem a hatalmasoknak, akik a lét összes vonatkozását uralni akarják".

A másik meglepetést Walt Disney szerezte, akinek rajzfilmjeiben a Róka Robin Hooddal találkozik. Az 1973-as, nagy sikerű *Robin Hood* című rajzfilmben a Róka alakítja Robint, és ő viseli Errol Flynn Michael Curtiz filmjéből ismert nemezkalapját.[8] Végül az igazi váratlan fordulat minden bizonnyal akkor következett be, amikor a filmvilág egyik legnagyszerűbb és legnépszerűbb hőse a spanyol róka

– *zorro* – szóból kapta a nevét. Fred Niblo 1920-as *Zorro jele* című filmjében, amely a XIX. századi Új-Mexikóban és Kaliforniában játszódik, Zorróból Douglas Fairbanksnek köszönhetően mítosz lesz, s így a Róka a képzeletvilág egy újabb – ezúttal Európán kívül eső – felmérhetetlen területét csatolja magához, a Vadnyugatot, ahol Zorro-Róka újabb metamorfózison megy keresztül, és az igazság álarcos bajnokát látjuk benne.[9]



Robin Hood szobra Nottinghamben –
James Woodford alkotása

ROBIN HOOD



Elképzelhető, hogy Robin Hood létezett,
de lényegében az irodalom szülötte: alakja,
mely a XIII–XV. századi balladákban kristályosodott ki,
elsősorban az angol képzeletvilághoz kötődik,
de az európai képzeletvilágban is jelen van.

Robin Hooddal egy jellegzetes szereplő, a törvénnyel dacoló, igazságtevő lázadó és egy eredeti helyszín – az erdő – kerül a középkorból kibontakozó európai képzeletvilágba. Lehet, hogy a XIII. századi Angliában ténylegesen létező történelmi alakról van szó, de mi csak az irodalomból ismerjük, nevét William Langland említi először 1360 és 1390 között született *Piers Plowman* (Péter, a földműves) című híres költeményében.[1] Bár Langland a népballadákra hivatkozva idézi Robin Hoodot, az általunk ismert balladák a XV–XVI. századból származnak. A hős tehát jóval később jelenik meg a középkori miniatúrák ikonográfiájában. Felbukkanását az angliai társadalomtörténet XIII. századi, de még inkább XIV. század végi szakaszához kötötték, az 1380-as éveket jellemző népfelkelésekkel és vallási összetűzésekkel összefüggésben. Robin Hood a szegények és alávetettek védelmezője, az erdő embere és bandavezér. Mindig van mellette egy hűséges társ (Little John) és egy szerzetes, akinek jól felvágták a nyelvét (Tuck testvér). A romantika gyengéd szívű kedvest is társít hozzá Maid Marian személyében.

Robin Hood ellensége a nép körében gyűlölt, kegyetlen nottinghami seriff, a politikai és társadalmi hatalom képviselője. Robin többnyire Nottinghamshire-ben, a lakhelyéül is szolgáló sherwoodi erdőben hajtja végre tetteit.

Íjász, és ez a jellegzetes népi vonás jelentős szerepet játszott az alakjához kötődő mitikus kép kikristályosodásában. Van tehát egy emblematikus kelléke, az íj, s ezáltal a lova hátán karddal és lándzsával harcoló nemesi származású lovag ellentéte. A középkor más hőseihez hasonlóan Robint is alapvető kettősség – igazságtétel és rablás, jog és jogtalanság, lázadás és szolgálat, erdő és királyi udvar ellentéte – jellemzi. Csapatával, amelyben felfigyelhetünk egy, a nép hangját hallató, a társadalmi igazságtalanság ellen tiltakozó klerikusra, a gazdagoktól lop, hogy ruhát és ennivalót adjon a szegényeknek; a fegyvertelen és kiszolgáltatott emberek segítségére siet, ha az úton lovagok támadnak rájuk. A XV–XVI. századból ránk maradt legismertebb balladák címe világosan utal kalandjaira: „Robin Hood és a szerzetes", „Robin Hood és a fazekas", „Robin Hood és a seriff", „Robin Hood tettei", „Robin Hood halála".

A XVI. században a Robin Hood alakját megéneklő balladai hagyomány egészen Shakespeare-ig vezet, akinek életműve a középkor végső és legragyogóbb kifejezése. Az *Ahogy tetszik* (1598–1600) cselekményét Robin Hood története ihlette: hőse nemesember, akit fivére megfosztott birtokaitól és címeitől, ezért az ardeni erdőben keres menedéket.

A képzelet szülte hősök között Robin Hood mítoszának van egy különleges vonása. Többször is láthattuk, hogy a kötetünkben szereplő hősöket és csodákat felkarolta a romantika, de Robin Hood esetében egyenesen úgy fogalmazhatunk, hogy a hős másodszor is megszületett a romantikus irodalomban. A modern és kortárs képzeletvilágban Robin

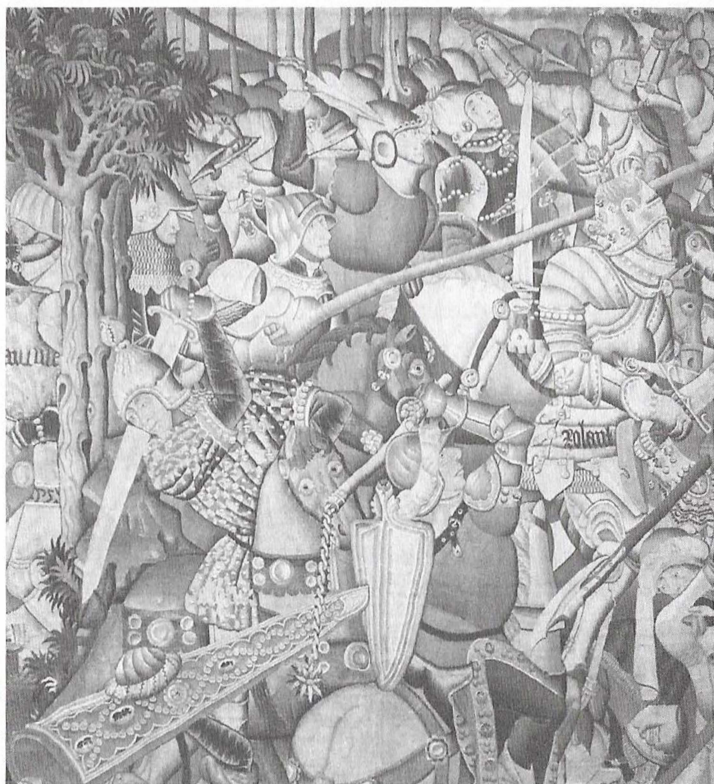
Hood szülőatyja a skót regényíró, Walter Scott. Az utókor az *Ivanhoe* (1819) című híres regényből ismeri a hőst.[2] Scott zseniális írói fogása az volt, hogy a regény cselekményét a XII. század végére helyezte, így hőse szép feladatot vállalhat magára Anglia történetének legszenvedélyesebb konfliktusában. A Locksley nevet viselő Robin és bandája a normann hódítók által kisemmizett szászokat védi, és a keresztes hadjáratból hazafelé tartva fogságba esett Oroszlánszívű Richárdot támogatja annak fivérével, Jánossal szemben. Sőt meg is menti az Angliába inkognitóban visszatérő királyt: a jelenet, amelyben az uralkodó felfedi előtte kilétét, a regény egyik nagy pillanata. Walter Scott itt rögtön megoldást talál a Robin Hood által elkövetett rablásokra is, mert Oroszlánszívű Richárd a hős erényeire való tekintettel feloldozza megmentőjét bűnei alól. Robin kijelenti: „– Most már illő, hogy megmondjam igazi nevemet, amelyet annyira szárnyára kapott a hír, hogy attól tartok, a király fülébe is eljutott – én Robin Hood vagyok, a sherwoodi erdőből." Mire a király felkiált: „– Szegénylegények vezére, jó cimborák fejedelme! [...]. – Ki ne hallott volna nevedről, amelynek híre a Szentföldre is elhatolt? Nyugodt lehetsz, tiszteletre méltó szegénylegény: mindaz, ami távollétünkben történt, és amire ezek a zavaros idők adtak okot, különleges elbírálás alá esik. Ezeket nem fogjuk terhedre felróni."[3]

Robin Hood az amerikai közönség körében is fényes sikert aratott. Kifejezetten az amerikai gyerekek eszményképe lett, miután egy Howard Pile nevű író és illusztrátor 1883-ban *The Merry Adventure of Robin Hood* (Robin Hood

vidám kalandja) címen fiatal olvasóknak szánt, illusztrált kötetben szerepeltette a hőst. 1890-ben nagy sikerrel mutatták be Reginald de Koven amerikai zeneszerző, volt oxfordi diák *Robin Hood* című operáját. Robin Hood amerikai népszerűsége talán azzal magyarázható, hogy tudatosan vagy öntudatlanul westernhőssel azonosították.

Walter Scott után száz évvel mindenesetre a mozi biztosította Robin Hood halhatatlanságát. Két nagy film is született, amelyben egy-egy hollywoodi sztár játszotta a főszerepet. Először Allan Dwan 1922-es némafilmje, a főszerepben Douglas Fairbanksszel. Ennél is jelentősebb a *Robin Hood kalandjai* című 1938-as film, amelynek forgatását William Keighley kezdte el és Michael Curtiz (Kertész Mihály) fejezte be, s amelyben a főhőst Errol Flynn alakítja, oldalán a női főszerepet játszó Olivia de Havillanddel.[4] Robin Hood figuráját számos további film megörökíti, többek között Wolfgang Reitherman rajzfilmje (Walt Disney Productions, 1973); a filmcímek gyakran a cselekményre utalnak, ezt példázza Ken Annakin *The Story of Robin Hood and his Merrie Men* (Történet Robin Hoodról és vidám cimboráiról) című 1952-es alkotása, vagy Kevin Reynolds *Robin Hood Prince of Thieves* (Robin Hood, a tolvajok fejedelme) című 1991-es filmje, amelyben Kevin Kostner játssza a főszerepet. Robin Hood annyira lenyűgözi a képzeletet, hogy még egy olyan művet is megihletett, amely nem az útonállót, hanem a változatlanul szerelmes, idősödő férfit állítja színre, aki továbbra is ki van téve a gonosz seriff zaklatásának: ez a témája Richard Leister *Robin and Marian* (Robin és Marian) című

1976-os, igen eredeti alkotásának, amelyben az öregedő hőst Sean Connery, Mariant pedig Audrey Hepburn alakítja. Robin Hood a képzeletvilág olyan hőse, aki a középkor óta bármely korszakban és bármely életkorban képes megszólítani az embereket.



A roncevaux-i csata (faliszőnyeg)

ROLAND

Roland történelmi személy,
de szinte semmit nem tudunk róla.
Egyedül Einhard említi a nevét a IX. század elején,
Vita Caroli Magni című,
Nagy Károly életét ismertető munkájában.

Einhardnál úgy szerepel, mint Bretagne főispánja. Kis idő elteltével Nagy Károly unokaöccse lett belőle, és a császár vétkeiről szóló legenda szerint az uralkodónak saját húgával folytatott vérfertőző kapcsolatából származik. Roland, a félelem és gáncs nélküli lovag így magán viseli születése szégyenbélyegét. A középkori képzeletvilág más hőseihez hasonlóan ő sem makulátlan. Egyébként az összes eddig bemutatott hős közül ő kötődik legszorosabban egy adott nemzeti kultúrához: Franciaországéhoz. Mint látni fogjuk, egy irodalmi mű, a *Roland-ének (Chanson de Roland)* szülötte, abból a szövegből nőtt ki, amelyet „irodalmunk, kultúránk, történelmünk alapszövegének, nyelvünk első teremtő megnyilvánulásának"[1] tekintenek.

A *Roland-ének* 1100 körül született meg „egy Turoldus néven emlegetett költő fejében és művészetében, régi, nehezen azonosítható, illetve eredeti teremtő szellemről tanúskodó, új elemek szintéziséből. [...] Ez a remekmű, mely zseniális művészi vállalkozás eredményeképpen jött létre, elhomályosította a korábbi énekeket és elbeszéléseket."[2] A Turoldus nevű szerző a feltevések szerint anglonormann klerikus volt, akinek alakját a bayeux-i falikárpit is megörökíti. William of Malmesbury 1125 körül azt meséli, hogy a hastingsi csatában, amellyel Hódító Vilmos megszerezte Angliát, volt egy

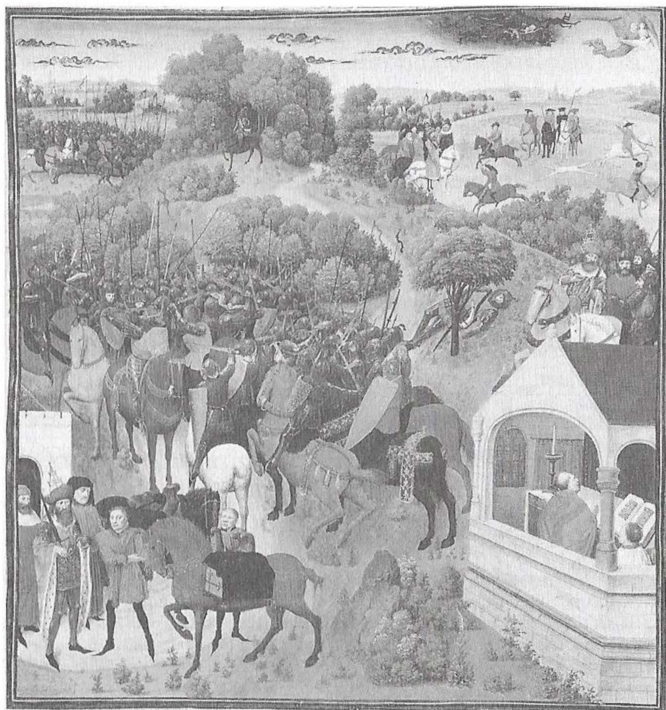
zsonglőr, aki a normann csapatokat egy bizonyos *Cantilena Rolandi* hangjaival biztatta a harcra. A *Roland-ének*-nek valószínűleg létezett egy korábbi változata, mely a XII. század közepe táján Szent Dénes sugallatára a Capeting-királyság nemzeti szellemiségét visszhangozta. A modern kiadás azonban egy olyan angol vonásokkal színezett, modernizált kéziratra támaszkodik, amely a Plantagenet-dinasztiához tartozó II. Henrik anglonormann uralkodó udvarában készült, és egy 1170–1180 körül született oxfordi kézirat darabjaként maradt ránk.

A *Roland-ének* egy valószínűleg történelmi tényeken alapuló epizódot mesél el a karoling sereg spanyolországi hadjáratából, amely során Nagy Károly a szaracén királyok, pontosabban Marszil, Zaragoza királya ellen harcol. A király bizalmasai körében a harcias Roland vitába keveredik a békepárti Ganelonnal. Nagy Károly úgy dönt, hogy békét ajánl Marszilnak, Ganelon azonban Roland iránti gyűlöletből rábeszéli a szaracén királyt, hogy csalárd módon támadja meg a frank sereg utóvédjét, amely Roland parancsnoksága alatt áll. A hatalmas szaracén sereg támadása a Pireneusokban, a roncevaux-i hágónál éri a kis létszámú keresztény sereget, amelynek vezérét, Rolandot Olivér nevű barátja és Turpin érsek támogatja. Értesíteni kellene a császárt, hogy csapataival az utóvéd segítségére siessen, de Roland erre büszkeségből nem hajlandó, és amikor végre megfújja kürtjét és hívja Nagy Károlyt, már késő. Roland és társai már csak annyit tehetnek, hogy hősiesen védekeznek: elesnek az utolsó szálig. A későn érkező Nagy Károly már csak méltó sírhelyükről

gondoskodhat, és amikor Aachenbe visszatérve értesíti vőlegénye haláláról Roland menyasszonyát, a szép Alda holtan esik össze. Az idős császár fájdalomtól gyötörten állapítja meg, hogy újra kell kezdenie a harcot a szaracénok ellen.

A *Roland-ének*-et teljes egészében átjárja a keresztes hadjárat szelleme, de a mű a századok során nem ezzel hagyott igazán mély nyomot a képzeletvilágban. Legfőbb örökségül Rolandot hagyta ránk, akiből a keresztény lovag mintaképe és a későbbiek során – mint látni fogjuk – a francia lovag modellje lett.

A *Roland-ének*-ben a főhős személyisége négy szereplőhöz fűződő kapcsolatán keresztül rajzolódik ki előttünk. Roland mindenekelőtt kedves barátjával, Olivérrel alkot kontrasztot: jellemük és viselkedésük is lényegi eltérést mutat. A *Roland-ének* szerzője így fogalmaz: „Olivér bölcs, Roland meg hős bajnok."[3] Roland indulatos, ezért fordulhat elő, hogy az irodalom később többször is „őrjöngő" hősnek láttatja. Olivér megfontoltabb; a *Roland-ének* tökéletes lovagját valójában a két karakter egyesítése jelentené, mert így a mértékletesség ellensúlyozná a mértéktelenséget. Érdemes megjegyezni, hogy az európai és különösen a francia képzeletvilágban a szertelen hős kerekedett felül. Annyi mindenesetre bizonyos, hogy – mint erre Pierre Le Gentil rámutatott –, a *Roland-ének* címszereplőjének megvannak a maga hibái. Alapvetően emberi, s ezáltal – mint tudjuk – esendő, mint a középkori Európa képzeletvilágának összes hőse. A másik kettőst Roland és Nagy Károly alkotja. Az elemzők joggal húzták alá, hogy a *Roland-ének* a hűbériség költemé-



A Roland-ének nyolc epizódja egy képben
(Grandes Chroniques de France)

nye. A mű tökéletesen kifejezi a hűbéri rendszer szellemiségét, amely a hűbérúr és a vazallus közötti kapcsolatra épül. A chartres-i katedrális üvegablakai Roland képét elválaszthatatlanul Nagy Károlyéhoz kötik. Szerintem elsősorban a király (itt császár) alakjára hívják fel a figyelmet. Nagy Károly nem zsarnoki uralkodó, meghallgatja mások véleményét, tanácsot kér, mérlegeli a kockázatokat, panaszkodik

a rá nehezedő kötelezettségek miatt. Alakja jelzi, hogy az európai képzeletvilágban a legfőbb politikai hatalom nem korlátlan hatalom, s ennek értelmében a XVI–XVIII. század között kiépülő abszolút monarchia nem az európai politikai ideológia végpontja, hanem e fejlődési folyamatot megszakító, zárójeles időszak.

Olivér és Nagy Károly mellett Rolandot különleges kapcsolat fűzi Turpin érsekhez is. Ez utóbbi természetesen az egyházat képviseli, és a későbbiek során ő is komoly visszhangot vált ki az irodalomban. A páros a világi ember és a klerikus gyökeresen más szerepét jelképezi eszményi formában: az első és a második csoport képviselőinek, vagyis azoknak, akik harcolnak, és azoknak, akik imádkoznak, arra kellene törekedniük, hogy olyan jó viszonyban legyenek egymással, mint Roland és Turpin. Roland helyét végül a nemek közti kapcsolat szempontjából is kijelölhetjük. Alda szerepe viszont meglehetősen kétértelmű a *Roland-ének*-ben. Ő a hős által áhított kedves, és a költemény gyakorlatilag Alda halálával ér véget. Más szempontból viszont a cselekmény kizárólag férfiakról szól. Ez a történet tényleg Georges Duby „férfias középkorában" játszódik.

Roland másik megkülönböztető jegye az, hogy szent vonásokkal felruházott tárgyakat birtokol és használ. Az első a kardja, Durandal, Roland elválaszthatatlan társa, mely nevet visel, mintha élne. A másik szent tárgy a kürt vagy *olifan,* amely a hős derékszíjához van erősítve. Hangjával, hívószavával segítséget nyújt a bajban – egyesek hangadásra képes bőségszaruhoz hasonlították.

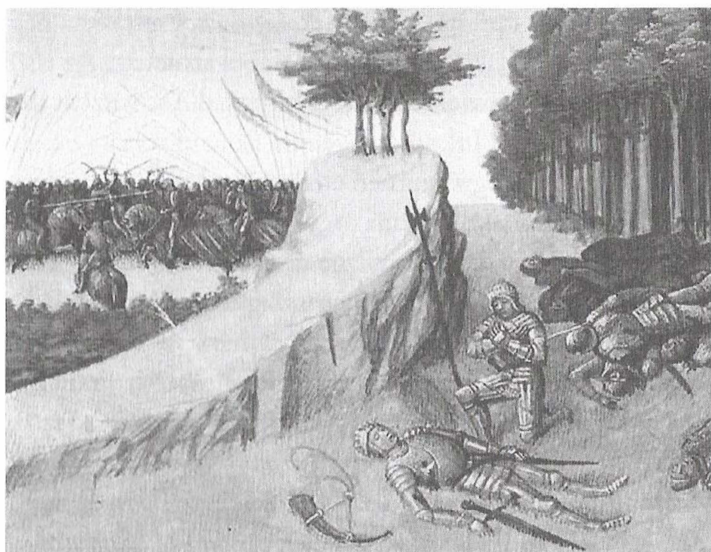
A Rolandról festett kép abban az értelemben is a hősök hagyományos ábrázolását követi, hogy külön hangsúlyt kap halála és temetése. A *Roland-ének* nem más, mint hosszas agónia. Roncevaux (Roncesvalles) pedig a legbecsesebb sír. Eredetiségét az adja, hogy kiemeli Roland egyik jellegzetes és rendkívül fontos jegyét. Az epikus hősköltemény mindvégig természeti környezetben játszódik, hegyvidéki tájon, szabad ég alatt. Nem véletlen, hogy Roland legendás emlékét többnyire a természetben fedezhetjük fel. Mítosza főbb lenyomatait hegyvidéki tájak őrzik, mint például a francia Pireneusokban található gavarnie-i cirkuszvölgy, amelyben a Roland-hasadék nevű sziklát a Durandal hasította ketté, vagy a La Spezia közelében található San Terenzo-szikla. Olaszországban különösen sok hely őrzi Roland „térde" nyomát. A hősök, mint láthattuk, egy-egy adott helyhez, térhez kötődnek; Roland esetében számuk megsokszorozódott. A képzeletvilágon belül Roland egy másik csodás lények alkotta csoportba is bekerült: az óriások közé. A Savona közelében található Ronco di Malión láthatjuk hatalmas lábnyomát. Legendás képét legmeglepőbb formában az a szobor örökítette meg, amelyet 1404-ben egy német város, Bréma állíttatott az emlékére. A város jogait és kiváltságait jelképező, öt méter magas szobor a városháza előtt kapott helyet. A történelem során gyakran hordozták körmenetben, és ma is látható.

Roland jelentős átváltozása egy olyan időszakban következett be, amelyet a középkorból a reneszánszba való átmenetnek tartanak, s amelyet én a magam részéről a XVIII. szá-

zadig tartó, hosszú középkor egyik szakaszának tekintek. Roland Itáliában egy olyan ideológiai és kulturális áramlat sodrába került, amelyet különösen a nagy ferrarai hercegi család, az Esték támogattak. Roland ekkoriban olyan új eposzok hőse lesz, amelyekben a lovagi szellem féktelenségbe csap át. E művek a késő középkor „lángoló” *(flamboyant)* képzeletvilágának legszebb alkotásai közé tartoznak. Az új Roland-képet két szerző teremtette meg, mindketten az Este hercegek pártfogását élvezték. Az első a humanista Boiardo, aki 1476 és 1494 között írja meg *Orlando innamorato* (A szerelmes Orlando) című epikus költeményét. A történet a Karoling-ciklust az Artúr-regény elemeivel ötvözi. A mű gondosan kidolgozott, bonyolult szerelmi szövevényében egy új páros, Orlando és a szép Angelica játssza a főszerepet. Boiardo megihleti a XVI. század elejének nagy ferrarai költőjét, Ariostót, aki 1516 és 1532 között megalkotja *Az eszeveszett Orlando*[4] *(Orlando furioso)* című eposzát. A műben két pogány király, Agramonte és Rodomonte (az ő nevéből származik a francia *rodomontade* – hetvenkedés – szó) harcol a keresztény Nagy Károly és Orlando ellen. A történetből Orlando és Angelica boldogtalan szerelmét is megismerjük. Orlando beleőrül csalódásába, innen az eposz címe. A másik szerelmi szál hőse, a szaracén Ruggero viszont Bradamante iránti szenvedélyétől hajtva keresztény hitre tér, és megalapítja az Este-házat. Ariosto Orlandója a késő középkor „lángoló” képzeletvilágának lovagias és modoros hőse. Roland utóélete olykor a régi *Roland-ének,* máskor a modernebb *Eszeveszett Orlando* hagyományát követi. Az ariostói ha-

gyomány főleg Szicíliában folytatódott, részben a szekérrudakat díszítő szobrokon, de még inkább a bábszínházban. Az eszeveszett Orlandót megteremtő itáliai alakmás egy új lovagtípust is életre hívott, a *paladin*-t. A kifejezés a francia *palatin* (palotagróf) szóból ered, ebből született a XIII. századi „vitéz, lovag" jelentésű olasz *paladino,* amely elsősorban Nagy Károly pairjeinek (egymás közt egyenlő főurainak) megnevezésére szolgált. Ariosto a *paladino* szót használja az *Eszeveszett Orlandó*-ban, s a kifejezés az ő nyomán kerül vissza a XVI. századi franciába. Roland ettől kezdve a lovagi hősök külön kategóriájába, a paladinok közé tartozik.

Christian Amalvitól tudjuk, hogy a képzeletvilág történetének egy másik vonulata miként teremtette meg a XIX. századi Franciaországban a nemzeti, sőt világi Roland képét. A középkori hősök többségéhez hasonlóan először Rolandot is felkarolta a romantika: az irányzat francia képviselői közül két nagy költő is versben emlékezik meg róla, s e műveket a század végén rendszeresen szavalják a kisdiákok. Alfred de Vigny *A kürt* című költeményéről és Victor Hugo *Századok legendája* című kötetének egyik részletéről van szó. S közben mások is dolgoznak a *Roland-ének* népszerűsítésén. Francisque Michel 1837-ben elsőként jelentet meg olyan tudományos szempontokat érvényesítő kiadást, amely a nagyközönséghez is eljut. Victor Duruy 1867-ben az alsó tagozatban is bevezeti a történelemoktatást, és a modern francia fordítások elterjedésével a *Roland-ének* is bekerül a tanulmányozott források közé. A legnagyobb hatású fordítás, amely 1880-ban lát napvilágot, Léon Gautier munkája –



Roland halála – Jean Fouquet illusztrációja
(Grandes Chroniques de France)

azé a tudósé, aki ezzel egy időben *La Chevalerie* (A lovagság) címen kiadott nagy szintézisével ismertséget és tekintélyt szerez a lovagságnak és a lovagi ideológiának. 1870 után Roland is azok között a háborús hősök között kap helyet, akiket az általános és középiskolai tanárok a poroszok ellen fogadott bosszú zászlaja alatt sorakoztatnak fel. A legyőzött Roland Vercingetorixszal, Du Guesclinnel, Jeanne d'Arckal, Bayard-ral, Turenne-nel, Hoche-sal és Marceau-val kerül egy seregbe. Komoly tekintélynek örvend a katolikus és monarchista franciák körében, ami érthető, de a republikánusok és világiak körében is, amin már joggal csodálkozhatunk. Igaz,

Michelet-től azt tanulták, hogy a *Roland-ének* a francia nép szelleméből, a kollektív lélek kiáradásából született. Az első világháború után a szentté avatott Jeanne d'Arc veszi át azt a szerepet, amelyet Jules Ferry idején Roland töltött be: az orléans-i szüzet is egyöntetűen elismerik a különböző ideológiai nézeteket valló franciák.

A mai európai képzeletvilágban nem könnyű kijelölni a hős Roland helyét. Bár Olaszországban a szicíliai bábszínház mellett bizonyos mértékig a mozi is továbbvitte Ariosto örökségét – gondoljunk például Pietro Francisci 1958-as *Orlando e i Paladini di Francia* (Roland és a frank paladinok) vagy Giacomo Battiato 1984-es *I paladini* (A paladinok) című filmjére –, Franciaországban Roland csak Louis Feuillade régi, 1913-as *Roland à Roncevaux* (Roland Roncevaux-nál) című filmjében és Franck Cassenti lenyűgöző, de szűk körben ismert *La Chanson de Roland* (Roland-ének) című 1978-as alkotásában kapott főszerepet.

A jelenlegi körülmények között Roland aligha számíthat új reneszánszra. De a képzeletvilág annyira ki van szolgáltatva a történelmi véletleneknek és változásoknak, hogy nem tudhatjuk: a hős lovag, akiről valaha annyit ábrándoztak, nem fogja-e ismét megmozgatni az európai ember fantáziáját.

TRISZTÁN ÉS IZOLDA

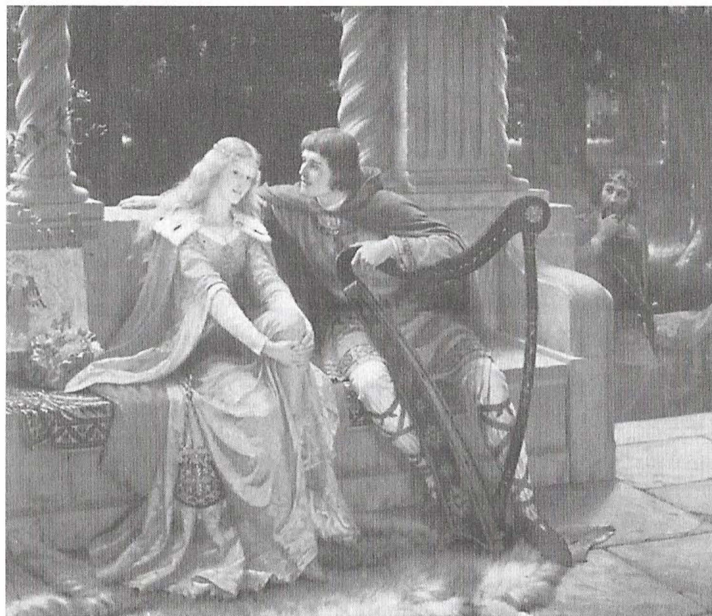
„Trisztán és Izolda legendája a Grál mellett
a középkori Nyugat legnagyobb mítosza:
a végzetes szerelemé, mely a halálba visz."
(Jean-Marie Fritz)

Bár a szóban forgó legendát az európai képzeletvilág jellegzetes mítoszaként tartjuk számon, többen is úgy gondolták, hogy valójában az egyetemes népkincshagyomány része, s volt, aki egy perzsa eredetű legendával hozta összefüggésbe. A perzsa szerelmesek, Vísz és Rámín kalandja hasonlít Marke király, Trisztán és Izolda történetére. A legenda lényegileg azonban a kelta kultúrából származik, és a XII. századtól az egész keresztény Európában elterjed. Trisztán és Izolda egyébként nem csak a középkor emblematikus párosa: a történelmi időkereten túllépve a modern szerelmet szimbolizálja. Míg a Grál középkori csodáját csak a hős lovagok kapcsán emlegettük e könyvben, Trisztánnak és Izoldának külön fejezetet szentelünk, mert egyetlen más mítosz sem világítja meg ilyen erővel a nőről és a szerelmespárról alkotott középkori képet, valamint azt az udvari szerelemnek nevezett érzést, amely érzelmi téren a hűbéri hűség mellett a Nyugat legjelentősebb középkori öröksége.[1]

A mítosz számos, általában töredékes szövegből maradt ránk. Van köztük két verses regény, az egyiket Thomas (Britanniai Tamás) írta Angliában 1170 és 1173 között: ebből az úgynevezett „udvari változatból" csak a szöveg körülbelül egynegyede maradt meg; a másik a normann származású Béroul műve: ez a „közönségesnek" nevezett változat 1180 kö-

rül született, és 4485 sort ismerünk belőle. Ezekhez járul még három verses elbeszélés, köztük két *Folie Tristan* (Trisztán őrültnek tetteti magát), ezeket arról a városról nevezték el, ahol a kéziratot megtalálták: az egyik a berni, a másik az oxfordi változat; a harmadik Marie de France *Lonc*[2] *(Lai du chèvrefeuille)* című rövid elbeszélő költeménye. Idetartozik még Trisztán és Izolda skandináv sagája, melyet Robert testvér írt IV. Håkon norvég király parancsára (1226). A *Tristan en prose* (Trisztán története prózában) 1230 körül hosszú regény formájában beszéli el Trisztán és Izolda mítoszát, az átdolgozást a *Lancelot en prose,* vagyis Lancelot történetének prózaváltozata ihlette. A történet részben Marke király – Izolda férje és Trisztán nagybátyja – udvarában, részben Artúr király udvarában játszódik. Trisztán itt a Kerekasztal lovagja, és társaihoz hasonlóan a Grált keresi. Trisztán és Izolda mítosza nagyon hamar elterjed az európai keresztény országokban: a már említett norvég sagán kívül meg kell említenünk Eilhart von Oberge regényét a XII. század utolsó negyedéből, majd azokat a szintén középfelnémet nyelvű adaptációkat, amelyeket Gottfried von Strassburg és követői, Ulrich von Türheim, illetve Heinrich von Freiberg készítettek 1200 és 1210 között. Angliában 1300 körül középangol nyelven, névtelen szerzőtől született a *Sir Tristrem* című verses regény. A firenzei Riccardiana Könyvtárból előkerült egy olasz nyelvű prózai változat, amely feltehetően a XIII. század végéről származik, és a *Tristano Riccardiano* címet kapta.

A fenti szövegek alapján Trisztán és Izolda legendája a következőképpen foglalható össze. Az árván maradt Trisztánt



Edmund Blair Leighton: *Trisztán és Izolda*

nagybátyja, Marke, Cornwall királya neveli fel. Írországi útja során megszabadítja a sárkánytól Izoldát, az ír királyné leányát (ami Szent György legendájára és Trisztán lovagi karakterére utal), és feleségül kéri Marke király számára. Ám tengeri útjuk során tévedésből megisszák azt a szerelmi bájitalt, amelyet az ír királyné a leányának és Marke királynak szánt. A két fiatal leküzdhetetlen vágyat érez egymás iránt, szerelmük beteljesül. Izolda szolgálója, aki vétkes a bájitallal elkövetett melléfogásban, a királyi pár nászéjszakáján szü-

zességét feláldozva helyettesíti úrnőjét Marke király mellett. Trisztán és Izolda regényes bonyodalmak egész során keresztül próbálják eltitkolni szerelmüket a bizalmatlan Marke király, a fiatal párral ellenséges bárók és a királyt többé-kevésbé markukban tartó vazallusok előtt. Végül lelepleződnek, és a király halálra ítéli őket. A morois-i erdőbe menekülnek, ahol nyomorúságos körülmények közepette kóborolnak. Marke rájuk talál, szűzies viselkedésük láttán azonban megkíméli életüket, és visszatérhetnek az udvarba. Izolda kétértelmű esküvel tisztázza magát a házasságtörés vádja alól, Trisztán bosszút áll ellenségein, a bárókon, de Marke király száműzi. A szerelmesek ettől kezdve már csak nagy ritkán, titokban láthatják egymást, amikor Trisztán zarándoknak, zsonglőrnek, bolondnak öltözve megjelenik az udvarban. Nőül kell vennie Carhaix királyának lányát, Fehérkezű Izoldát, de hű marad Aranyhajú Izoldához, és feleségével nem él házaséletet. Amikor mérgezett nyíl sebzi meg, betegágyához hívatja Aranyhajú Izoldát; a féltékeny Fehérkezű Izolda azonban a másik Izolda érkezését jelző fehér zászló helyett a távolmaradását hírül adó fekete zászlót tűzeti ki. A kétségbeesett Trisztán megadja magát a halálnak, és Aranyhajú Izolda már nem tehet mást, mint hogy kedvese holttestére borulva vele együtt hagyja el a földi világot.

Trisztán és Izolda mítosza mélységes nyomot hagyott az európai képzeletvilágban. Alapvetően befolyásolta a szerelmespárról és a szerelemről alkotott képet. A bájital a villámcsapásként érkező szenvedély és a végzetes szerelem szimbóluma lett. Marke király, Trisztán és Izolda története

szoros összefüggést teremtett szerelmi szenvedély és házasságtörés között. Mítoszuk végül mélyen beágyazta a nyugati képzeletvilágba azt a gondolatot, hogy szerelem és halál között sorsszerű kötelék feszül. Gottfried von Strassburg már a XIII. században ezt írta: „Ámbár régóta meghaltak, bájos nevük továbbra is él, és haláluk még soká, örökké fog élni, e földi világ örömére; halálukat szüntelenül élőnek és újnak látjuk [...]. Olvassuk életüket, olvassuk halálukat, és olvasmányunk édesebb lesz, mint a kenyér." Arra is érdemes felfigyelnünk, hogy Marke uralkodóként és férjként is meglehetősen halovány és tehetetlen figura. Trisztán és Izolda története a házasság és a monarchia erejének korlátait jelzi. Mítoszukban a szerelem törvényen kívüli, már-már lázadó.

Felmerült a kérdés, hogy Trisztán és Izolda legendája teljes egészében az udvari szerelem világába tartozik-e, vagy legalábbis részben ellentmond e hagyománynak. Megállapíthatjuk, hogy mítoszuk még az udvari változatban is tartalmaz udvariatlan elemeket (ezek – mint látni fogjuk – a trubadúrok ideológiájában is megjelennek). Christiane Marchello-Nizia kiemelte, hogy történetük a lovag és hölgye közti kapcsolat szempontjából ellentmond az udvari etika szabályainak: „Az udvari hölgy elsődlegesen civilizációs szerepet tölt be: bevezeti a fiatalembert a hűbéri társadalomba, megtanítja a közös értékrend tiszteletére [...]. Trisztán története ezzel szemben lemondások sorozatából áll, amely fokozatos elszigetelődéshez vezet, és halálba torkollik. Ebből a szempontból érdemes szemügyre vennünk Trisztán álöl-



Rogelio de Egusquiza: *Trisztán és Izolda*

tözeteit: míg az udvari hölgy hadi sikerekre buzdít, Izolda iránti szerelme Trisztánból nem a harci képességeket, hanem a ravaszságot és az ámítást hívja elő."

Trisztán és Izolda mítosza a XV–XVI. században is szenvedélyesen izgatja az emberek fantáziáját. A XV. század közepén Malory angol költő megírja *The Book of Sir Tristram de Lyones* című, nagy sikerű művét. A XVI. században dán balladák dolgozzák fel a témát. A német Hans Sachs 1553-ben megírja *Tristan und Isolde* című drámáját. 1580-ban egy délszláv változat is napvilágot lát. A mítosz

a XVII–XVIII. század során elhalványul, majd számos korábbi példánkhoz hasonlóan a romantika korszakában születik újjá. August Wilhelm Schlegel 1800-ban belekezd egy *Tristan* című elbeszélő költeménybe; Walter Scott 1804-ben kiadja a *Sir Tristrem* című középkori szöveget; 1831-ben megjelenik egy izlandi nyelvű Trisztán-saga *(Saga af Tristram ok Ísodd).*

Trisztán és Izolda mítoszának újjáéledése és elterjedése Franciaországban a XIX. századi filológusok tevékenységének köszönhető. Francisque Michel 1835 és 1839 között kiadja a Trisztánról szóló verses regényeket. Joseph Bédier 1900-ban *Le Roman de Tristan et Yseult* címen sajtó alá rendezi a Trisztán-korpusz modernizált változatát, széles olvasótábort megszólítva művével, amelyet ő maga így jellemez: „szép történet szerelemről és halálról".

Időközben Trisztán és Izolda az angol költészetben is újjászületett Matthew Arnold 1852-es versével és Swinburne *Tristram of Lyonesse* című epikus költeményével. De a legendát legfőképpen Richard Wagner zenéje keltette új életre. A komponista 1854-ben dolgozta ki a *Trisztán és Izolda (Tristan und Isolde)* első változatát, amelynek szokás szerint nemcsak zenéjét, hanem szövegét is maga írta, Schopenhauer hatására a mítosz tragikus és pesszimista jellegét hangsúlyozva. 1859–1860-ban fejezte be az operát, amelyet 1865-ben mutattak be a müncheni Hoftheaterben Hans von Bülow vezényletével, az idő tájt, amikor a karmester felesége, Cosima, Liszt lánya Wagner szeretője lesz, és a viszonyukból született leánygyermek az Isolde nevet kapja.

A XIX. századi opera után Trisztán és Izolda a XX. századi filmművészetben teremt újabb remekművet, amely szerelem és halál végzetes égisze alatt kelti új életre a mítosz hőseit. Jean Delannoy *Örök visszatérés (L'Éternel retour)* című filmje Jean Cocteau szövege alapján készült; a mitikus szerelmespárt Jean Marais és Madeleine Sologne alakítja.

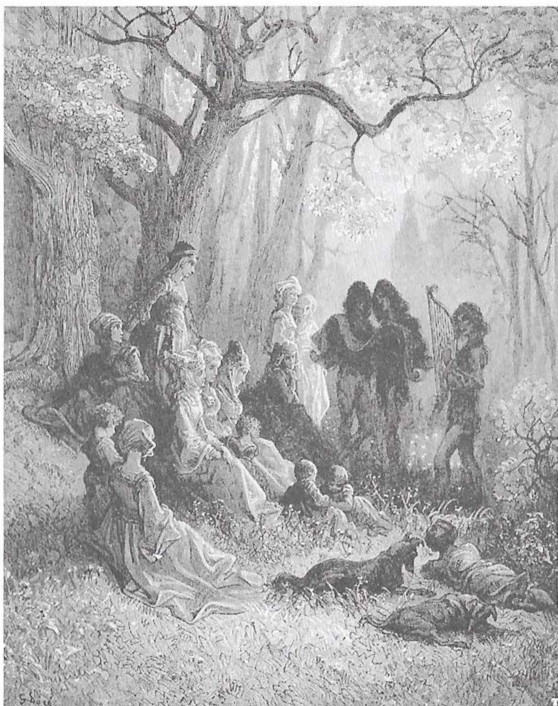
A TRUBADÚR ÉS A *TROUVÈRE*

A „trubadúr" a XII. századból eredő óprovanszál *trobador* szó francia alakja.

A kifejezés azokra a lírai költőkre vonatkozik, akik megteremtették Languedoc irodalmát, és bevezették Európában azt, amit a XIX. század vége óta „udvari szerelemnek" nevezünk. A *trouvère* szó a *trobador* oïl nyelvi megfelelője, és azokat az oïl nyelvű lírikusokat értjük rajta, akik valamivel később jelentek meg Észak-Franciaországban, az okcitán trubadúrok mintájára. A szó az okcitán *trobar,* találni igéből ered, és azt nevezték így, aki szójátékokat, verseket talált ki. A trubadúrok teremtő szelleme olyan átütő erejű, a XII–XIII. század folyamán Okcitániában, majd az egész keresztény Európában betöltött társadalmi és kulturális szerepük olyan jelentős, hogy megérdemelten szerepelnek a középkori hősök között, az általuk megteremtett költészetet, megénekelt értékeket – lényegében a szerelmet – pedig joggal tekinthetjük csodának.

A trubadúrirodalmat világiak alkották meg a délfrancia feudális udvarokban, először Aquitaniában és Provence-ban, később Katalóniában és Észak-Itáliában.

A trubadúrok azt példázzák ebben a könyvben, hogy milyen sokféle helyhez és gyökerekhez kötődnek a középkori kultúra lényegi alkotóelemei. Beszéltünk már a kelta kultúra jelentőségéről; a trubadúrok az okcitán kultúra szerepét emelik ki.



Gustave Doré: *A trubadúrok a keresztes lovagok dicső tetteiről énekelnek*

A trubadúrok találták fel és hirdették a *finámor*-t. Ez utóbbi részben az udvari életformához kötődik: az előzékenységet, a kifinomult erkölcsöket, az eleganciát, de ugyanígy a lovagi becsületet is magában foglaló arisztokrata életeszményt tükrözi.

A *finámor* olyan szerelmi viszony, amely a trubadúrok által kidolgozott eszményt váltja valóra. Ebben a szerelmi

viszonyban egy férjes asszony szenvedélyt ébreszt egy férfiban, aki udvarlással ad hangot érzelmeinek, és kérelmét trubadúrversekben vagy dalokban megfogalmazott üzenetekbe rejti. Ez a szerelmi kapcsolat a hűbéri mintát követi: a szeretett nő a „hölgy" *(dame)* – az okcitán *mi dona* azt jelenti: „nagyuram" –, a szerelmes férfi pedig az üzenetét megfogalmazó trubadúrral együtt a hölgy vazallusa.

A *finámor* célja az a testi-lelki kielégülés, amelyet a trubadúrok *joy*-nak neveznek. A *finámor*-t úgy is definiálták, mint „a tökéletesen uralt vágy erotikáját". Az udvariasság világához kötődő trubadúrköltészet azonban az udvari szerelem eszményével olykor homlokegyenest ellenkező ideológiát tükröz. René Nelli szerint „az okcitán költészet összes korszakában találunk az udvari eszménnyel nehezen összeegyeztethető, sőt azt nyíltan tagadó »bárdolatlan verseket«, amelyekben a régi *goliárd*-ok dalaira emlékeztető nyerseséggel és nyíltsággal szólalnak meg a civakodó-kicsapongó bárók önző és nőgyűlölő ösztönei. Ezeket hol az antikonformista irodalom, hol az udvariatlan szerelem, hol az obszcén líra kategóriájába sorolták."

Máig vitatott kérdés, hogy a trubadúrok a nő előtérbe állítását és dicsőítését szolgálták, vagy a középkori társadalmat mélységesen átjáró nőgyűlölet elkendőzésében játszottak szerepet. Jean-Charles Huchet szerint a *finámor* „a nő szavakkal való eltávolításának művészete". A trubadúrok így egyszerre töltik be az ünnepelt hölgy szolgálójának és börtönőrének szerepét. Sokszor hangsúlyozták, hogy a trubadúr személye, illetve irodalmi és zenei produkciója milyen szo-

rosan kötődött egy arisztokrata központhoz – az udvarhoz. Kevésbé egyértelmű azonban az a mecénási szerep, amelyet a trubadúrok kapcsán egyes előkelő nemesi családból származó nőknek tulajdonítottak. Egyértelműen betöltött ilyen szerepet Ermengarde, Narbonne 1196-ban elhunyt vicomtenéja, vagy oïl nyelvterületen Marie, Champagne grófnéja, VI. Lajos király és Aquitaniai Eleonóra leánya, aki többek között Chrétien de Troyes-t pártfogolta, de Aquitániai Eleonóra (1122–1204) mecénási tevékenysége már korántsem biztos.

Az első híres trubadúr rangos főúr, IX. Vilmos, aki 1071-ben született, 1086 és 1126 között Aquitania hercege volt, és tevékenységének köszönhetően fővárosához, Poitiers-hoz kötődik a trubadúrok első virágkora. IX. Vilmos nagy lírikus, ugyanakkor trágár és nőgyűlölő költő. A róla készült életrajz *(Vida)* szerzője már a XIII. század közepén kijelenti: „Poitiers grófja a legálnokabb nőcsábászok közé tartozott. Ismerte a versírás és az éneklés művészetét, és a fél világot bejárta, hogy minél több nő fejét elcsavarja."

A trubadúrok művészetét északfrancia megfelelőik, a *trouvère*-eknek nevezett új hősök terjesztették el oïl nyelvterületen. A *trouvère*-ek főleg Champagne-ban, Picardiában és Artois-ban folytatták tevékenységüket. A XIII. század folyamán azonban Észak-Franciaország egész területét behálózták, és Arras, ahol a polgárok és a *trouvère*-ek kulturális társaságba (*Puy*-be) tömörültek, jelentős költészeti és zenei központtá nőtte ki magát. A XII. század közepén Jaufré Rudel, Blaye ura keresztes hadjáratba indult, és megteremtette az *amor de lonh* (távoli szerelem) költészetét. Ugyan-

ebben az időben Marcabru megalapította a *trobar clus* (szó szerint: zárva talál) műfaját, a hermetikus trubadúrköltészetet, amely sok európait elkápráztatott, köztük a fiatal Assisi Ferencet is.

A trubadúrok a szerelem mellett a háború témáját is gyakran megénekelték, a harcosok dicső tetteit zengve. Bertran de Born (1159–1195) például kijelenti: „Én mondom nektek, sem az evésben, sem az ivásban, sem az alvásban nem találok olyan gyönyört, mint amikor mindkét oldalról felhangzik a »Támadás!« kiáltás, a megbokrosodott lovak nyerítése, a »Segítség, segítség!« jajszó, és látom, amint kicsi és nagy egyaránt a füves árokba zuhan, s megvillannak a holtak oldalába fúródott zászlós lándzsák."

A XIII. század elején az albigensek elleni keresztes hadjárat alaposan felforgatta azt a társadalmat, amely a trubadúrokat korábban életre hívta. A XIII. század során a trubadúrok művészete átalakul; a legfeltűnőbb változás az, hogy mondanivalójukhoz új műfajokat keresnek, például a regényt. Ez utóbbira példa a *Flamenca,* amely a XIII. század második felében Rouergue vidékén, Roquefeuil urának környezetében született: a történet arról szól, hogyan űz csúfot egy nagyúrból ifjú arája és annak szeretője. Mindenképpen meg kell említenünk, hogy ekkoriban készülnek a *Vidá*-k, ezek a trubadúroknak szentelt életrajzok, amelyek az irodalmi hősök társadalmi jelentőségére is felhívják a figyelmet, a *Vidá*-t kiegészítő *razo*[1] ugyanis a trubadúr élete és művei – a *finámor*-t dicsőítő költészet – közti összefüggésekre világít rá.



Antoine-Louis Barye:
Gaston de Foix lovas szobra („trubadúrstílus")

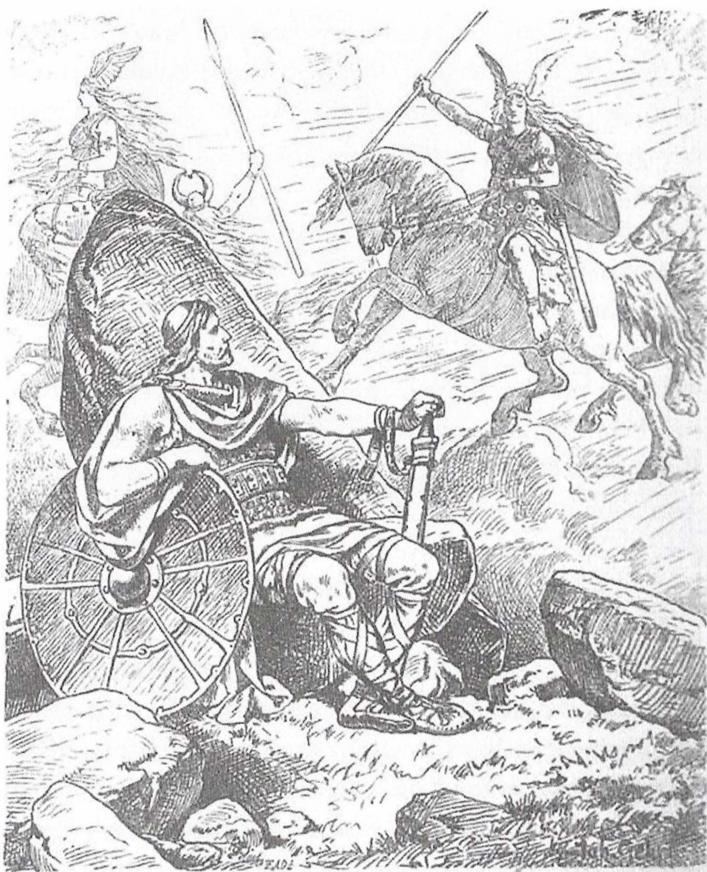
Azt is megfigyelhetjük, hogy bár a trubadúrok társadalmi státusza kezdettől fogva igen sokszínű képet mutat, hiszen voltak köztük előkelő hűbérurak, kis- és középnemesek, polgárok és közrendűek, akik lényegében mind ugyanazokat az arisztokrata értékeket szolgálták, a XIII. században megnövekedett a közrendűek száma, műveik többsége azonban változatlanul az udvari világ pecsétjét viseli magán.

Általános vélekedés szerint az „utolsó trubadúr" az a Guiraut Riquier (1230 k. – 1295 k.) volt, aki Narbonne-

ban született egyszerű családból, és művészetével egyszerre szolgálta Narbonne vicomte-ját, Franciaország királyát és a kasztíliai uralkodót. Az mindenesetre bizonyos, hogy ő a *finámor* utolsó nagy költője. A trubadúrköltészet utolsó újdonsága a XIII. század végével érkezett el, amikor egyre többen énekeltek egy rendkívüli asszonyról, Szűz Máriáról, akit ekkoriban már szenvedélyes kultusz övezett.

A középkori képzeletvilág hősei közül a romantika a leglátványosabban talán a trubadúrokat emelte a kultúra piedesztáljára, különösen Franciaországban. A régiók és regionális nyelvek iránt fellángoló érdeklődésnek köszönhetően a trubadúrok főszerepet kaptak az okcitán kultúra újjászületésében. Míg az „udvari szerelem" kifejezést Gaston Paris alkotta meg Chrétien de Troyes-ról szóló, 1883-as cikkében, a pszeudogótikát jelentő „trubadúrstílus" már 1851-ben megjelent az építészeti szaknyelvben, és az irodalomtörténészek 1876 óta beszéltek „trubadúrműfajról".

A trubadúrok napjainkban is az európai képzeletvilág jól ismert hősei közé tartoznak, kiváltságos helyet foglalnak el az okcitánok emlékezetében, sőt a kortárs kultúra legmodernebb, legnépszerűbb formáihoz is alkalmazkodni tudtak. Ugyanúgy viszontlátjuk őket a reklámokban, mint a fiatalok zenéjében. Erről tanúskodik az a toulouse-i rockegyüttes, amely a „Fabulous Trobadors" nevet kapta.



Johannes Gehrts: *Helgi és Szigrún*

A VALKŰR

A „valkűr" az ónorvég „elesett"
és „kiválaszt" szavak összetételéből származik.
A valkűrök eredetileg a holtak démonai
vagy lélekvezető (pszükhopomposz) démonok voltak
a skandináv mitológiában.

A vikingek korában amazonoknak vagy a skandináv főisten, Óðin lányainak képzelték őket. E szüzek a csatamezőn dicsőségben elesett hősöket a skandinávok ősi paradicsomába, a Valhöllbe (Walhallába) vezetik. A valkűrök nyomát egyrészt a XII. század végi germán eposz, a *Nibelung-ének* őrzi, másrészt azok a verses vagy prózai művek, amelyek a korábban szájhagyomány útján terjedő legendákat és dalokat foglalták írásba. Ezek közül a legfontosabbak egyrészt az *Edda-énekek,* amelyek izlandi kézirata a XIII. század utolsó harmadából maradt ránk, istenek és hősök IX. és XII. század között született dalaival, másrészt Snorri Sturluson (1179–1241) izlandi költő *Próza-Eddá*-ja, s végül a *Völsungensaga* (A Völsung nemzetség története), amely a Völsungok családját, Sigurð őseit a germán mitológia főistenével, Óðin-nal kapcsolja össze.

A valkűr azért szerepel ebben a könyvben, mert alakja világosan jelzi, hogy a kelta hagyomány mellett milyen fontos szerepet játszik a skandináv és germán képzeletvilág a középkori gyökerekhez visszanyúló európai képzeletvilágban. Trisztán és Izolda után a valkűr újabb bizonyság arra is, hogy a középkori képzeletvilág utóélete szempontjából kulcsfontosságú Richard Wagner XIX. századi életműve.

A valkűrök általában kilencen, olykor tizenketten voltak. A valkűr a XII. század vége óta germán epikus hősnőként áll



Emil Doepler: *Valkűrök*

előttünk: a *Nibelung-ének*-ben Brünhilda (Brynhildr) testesíti meg. Brünhilda megszegte Odin parancsát, ezért a főisten büntetésből álmot bocsát rá, és megvonja tőle a valkűr címet. Ettől kezdve egyszerű halandó lesz belőle, és férjhez kell mennie ahhoz, aki felébreszti; Brünhilda azonban megesküszik, hogy csak olyan férfi hitvese lesz, aki nem ismeri a félelmet. Brünhildát Szigurd királyfi ébreszti fel, akivel házassági fogadalmat tesznek egymásnak, de nászukat nem hálják el. Brünhilda azonban feleségül megy a Nibelungok közé tartozó Gunnarhoz vagy Güntherhez, Szigurd pedig Gudrúnnal (vagy Krimhildával), Gunnar húgával köt há-

zasságot. A féltékeny és becsületében sértett Brünhilda azt követeli Gunnartól, hogy ölje meg Szigurdot, de végül egy harmadik Nibelung, Gutthorm végez az álomba szenderült hőssel. A fájdalomtól sújtott Brünhilda máglyát emeltet, és Szigurd holtteste mellett ő is a tűz martaléka lesz.

A valkűr mítosza is azok közé a történetek közé tartozik, amelyekben egy természetfeletti lény egy halandóval – általában lovaggal – alkot párost. A valkűrt hiába fosztották meg természetfeletti rangjától, nem lesz belőle egyszerű földi teremtmény. A hősnő a középkori képzeletvilág két másik fontos elemére is felhívja a figyelmet: a háborús erőszakra és a szörnyek elleni küzdelemre. A nő alakja ebben a történetben is a halálhoz kötődik.

A valkűr, aki eredetileg arra rendeltetett, hogy a csatamezőn elesett hősöket a paradicsomba kísérje, a végén olyan szerelembe sodorja őket, amely sorsszerűen a halálba vezet. Wagner operájában Brünhilda, a valkűr az itt Wotannak nevezett Óðin főisten legkedvesebb lánya. Nyolc testvére van, de ő számít apja bizalmasának. Wagner Brünhilda parancsszegésének motívumát is átveszi: a valkűr meg akarja védeni Siegmundot, Völsung király fiát, Óðin dédunokáját. Az emberi halandóvá lett Brünhilda úgy határoz, hogy követi férjét, Siegfriedet a halálba, de a Walhallát is lángra lobbantja, elpusztítva a hagyományos isteni világot. Az istenek wagneri alkonya természetesen Artúr és a Kerekasztal lovagjainak alkonyára emlékeztet, amelyet a XIII. század eleji *La Mort le Roi Artu* (Artúr király halála) című prózamű fest elénk. A középkori képzeletvilág végeredményben a halál,

de egyben az újjászületés jegyét viseli magán; az emberi és a természetfeletti világ közti szüntelen átjárásra és alakváltozásokra épül.

A XX. században e félig isteni, félig emberi hősök – a valkűrrel együtt – megjelennek a filmművészetben Fritz Lang *A nibelungok (Die Nibelungen)* című 1924-es remekművének köszönhetően.

JEGYZETEK

BEVEZETÉS

1. Évelyne Patlagean: „L'histoire de l'imaginaire", in Jacques Le Goff (szerk.): *La Nouvelle Histoire,* Brüsszel, Complexe, 1988, 307. o.
2. Jacques Le Goff: *L'Imaginaire médiéval,* Párizs, Gallimard, 1985.
3. Victor Hugo: *A párizsi Notre-Dame. 1482,* Budapest, Európa Könyvkiadó, 1986, 173. o. Antal László fordítása.
4. Victor Hugo: i. m. 176. o.
5. A képekről és a történészről lásd Jean-Claude Schmitt: „Images" szócikk, in Jacques Le Goff – Jean-Claude Schmitt (szerk.): *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval,* Párizs, Fayard, 1999, 497–511. o.; Jérôme Baschet – Jean-Claude Schmitt (szerk.): *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval, Cahiers du Léopard d'or,* 5. sz., Párizs, Le Léopard d'or, 1996; Jacques Le Goff: *Un Moyen Âge en images,* Párizs, Hazan, 2000; Jean Wirth: *L'Image médiévale. Naissance et développement (XI^{e}–XV^{e} siècle),* Párizs, Klincksieck, 1989. A szimbolikáról lásd Michel Pastoureau nemrég megjelent, remekbe szabott munkáját: *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental,* Párizs, Seuil, 2003.
6. Jean-Claude Schmitt: „Images" szócikk, in Jacques Le Goff – Jean-Claude Schmitt (szerk.): *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval,* i. m. 499. o.

7. Jacques Le Goff: *Héros du Moyen Âge: le saint et le roi,* Párizs, Gallimard, „Quarto", 2004.
8. Robert Delort: „Animaux" szócikk, in Jacques Le Goff – Jean-Claude Schmitt (szerk.): *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval,* i. m. 55–66. o.
9. Claude Lecouteux: *Les Monstres dans la pensée médiévale européenne,* Párizs, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1993; J. B. Friedman: *The Monstrous Races in Mediaeval Art and Thought, Cambridge* (Mass.)/Londres, 1981; Umberto Eco jelenleg könyvet ír a középkori szörnyekről.
10. „De l'étranger à l'étrange ou la »conjointure de la Merveille«", *Senesciences,* 25. sz., 1988; *Démons et merveilles du Moyen Âge* (nizzai konferencia, 1987), Nizza, Faculté des Lettres et Sciences humaines, 1990; Gervaise de Tilbury: *Le Livre des merveilles,* ford. és jegyzetekkel ellátta Annie Duchesne, Párizs, Les Belles Lettres, 1992; Claude-Claire Kappler: *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge,* Párizs, Les Belles Lettres, 1980[1], 1999[2]; Claude Lecouteux: „Paganisme, christianisme et merveilleux", in *Annales ESC,* 1982, 700–716. o; Jacques Le Goff, „Merveilleux" szócikk, in Jacques Le Goff – Jean-Claude Schmitt (szerk.): *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval,* i. m. 709–724. o.; Michel Meslin (szerk.): *Le Merveilleux, l'Imaginaire et les Croyances en Occident,* Párizs, Bordas, 1984; Jacques Le Goff: „Le Merveilleux dans l'Occident médiéval", in *L'Imaginaire médiéval,* i. m. 17–39. o.; Daniel Poirion: *Le Merveilleux dans la littérature française au Moyen Âge,* Párizs, PUF, „Que sais-je?", 1982; Francis Dubost: „Merveilleux", in Claude Gauvard – Alain de Libera – Michel Zink: *Dictionnaire du Moyen Âge,* Párizs, PUF, 2002, 906–910. o.
11. Rudolf Wittkover: „Marvels of the East. A Study in the History of Monsters", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* V, 1942, 159–197. o.; Lev Nikolaevich Gumilev [Lev Nyikolajevics Gumiljov]: *Searches for an Imaginary Kingdom. The Legend of*

the Kingdom of Pfister John, London, Cambridge University Press, 1987; C. Julius Solinus: *Collectanea rerum memorabilium,* Berlin, Mommsen, 1895²; M. R. James: *Marvels of the East. A Full Reproduction of the Three Know Copies,* Oxford, 1929; Marco Polo: *La Description du monde (Le Livre des merveilles),* szerk., ford. és bev. Pierre-Yves Badel, Párizs, Lettres gothiques, 1998; Pierre d'Ailly: *Imago mundi,* Párizs, E. Buron, 1930 („De mirabilibus Indiae" c. fejezet, 264. o. sk.); *La lettera del prete Gianni,* szerk. Gioia Zaganelli, Parma, 1990; Gioia Zaganelli: *L'Oriente incognito medievale,* Soveria Manelli, Rubettino, 1997; Jacques Le Goff: „L'Occident médiéval et l'océan Indien: un horizon onirique", in *Pour un autre Moyen Âge,* Párizs, Gallimard, 1977, 280–306. o.

12. A XII–XIII. század során. Vö. Jacques Le Goff: „Naissance du roman historique au XIIe siècle?", in *La Nouvelle Revue française,* „Le Roman historique", 238. sz. (különszám), 1972. október; Jacques Le Goff: „Du ciel sur la terre: la mutation des valeurs du XIIe au XIIIe siècle dans l'Occident chrétien", in *Héros du Moyen Âge, le saint et le roi,* i. m. 1263–1287. o.
13. Párizs, Seuil, 2003.
14. A középkor utóéletéről lásd Christian Amalvi szócikkét: „Moyen Âge", in Jacques Le Goff – Jean-Claude Schmitt (szerk.): *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval,* i. m., 790–805. o.; Christian Amalvi: Le Goût du Moyen Âge, Párizs, Plon, 1996; Vittore Branca (szerk.): *Concetto, storia, miti e immagini del medioevo,* Firenze, Sansoni, 1973; Umberto Eco: „Dieci modi di soguare il medioevo", in *Sugli specchi e altri saggi,* Milánó, Bompiani, 1985, 78–89. o.; Horst Fuhrmann: *Überall ist Mittelalter. Von der Gegenwart einer vergangenen Zeit,* München, Beck, 1996; Jacques Le Goff – Guy Lobrichon (szerk.): *Le Moyen Âge aujourd'hui. Trois regards contemporains sur le Moyen Âge: histoire, théologie, cinéma* (a Cerisy-la-Salle-ban, 1991 júliusában megrendezett konferencia aktái), Párizs, Cahiers du Léopard d'or, 1998; Alain Boureau:

„Moyen Âge” szócikk, in Cl. Gauvard – A. de Libera – M. Zink: *Dictionnaire du Moyen Âge,* i. m. 950–955. o.

15. A középkor és a film kapcsolatáról lásd Stuart Airlie: „Strange Eventful Histories: The Middle Ages in the Cinema”, in Peter Linehan – Janet L. Nelson (szerk.): *The Medieval World,* London – New York, Routledge, 2001, 161–183. o.; François de la Bretèque: „Le regard du cinéma sur le Moyen Âge”, in Jacques Le Goff – Guy Lebrechon (szerk.): *Le Moyen Âge aujourd'hui,* i. m. 1998, 283–326. o.; „Le Moyen Âge au cinéma”, *Cahiers de la Cinémathèque,* 42–43. sz. (különszám), 1985; „Le Moyen Âge vu par le cinéma européen”, *Les Cahiers de Conques,* 3. sz., 2001. április.
16. A postabélyeg is a hagyományos képzeletvilág modern hordozói közé tartozik.

ARTÚR

1. Cedric E. Pickford: „Camelot”, in *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil,* Párizs, SEDES, 1973, 633–640. o.
2. Arturo Graf (1848–1913), a populáris irodalom és a folklór nagy olasz történésze szép cikket szentelt a témának. Lásd „Artù nell'Etna”, in *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo,* Torino, E. Loescher, 2 köt., 1892–1893. A mű nemrég új kiadásban is megjelent: Milánó, Bruno Mondadori, 2002, 1. köt., 375. és 392. o.
3. Magyarul lásd Thomas Malory: *Arthur királynak és vitézeinek, a Kerek Asztal lovagjainak históriája,* vál. és az utószót írta Kretzoi Miklósné. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1970. Tellér Gyula fordítása.
4. A forgatókönyv Mark Twain 1889-es regénye alapján készült. (A ford.)

A KATEDRÁLIS

1. Lásd a Collège de France-ban tartott székfoglaló előadást, in Pierre Toubert – Michel Zink (szerk.): *Moyen Âge et Renaissance au Collège de France: leçons inaugurales.* Párizs, Fayard, 2009.

2. Georges Duby: *A katedrálisok kora,* Budapest, Gondolat Kiadó, 1984, 92. o. Albert Sándor fordítása.
3. J. S. Ackerman: „*Ars sine scientia nihil est.* Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan", in *Art Bulletin,* 31, 1949.
4. Georges Duby: *A katedrálisok kora,* i. m. 173. o. Albert Sándor fordítása.
5. *Varázs,* in *Baudelaire versei,* Budapest, Európa Könyvkiadó, „Lyra Mundi", 1992, 105. o. Babits Mihály fordítása.
6. *Nem, Gallikán az évszázad,* in *Paul Verlaine versei,* Budapest, Európa Könyvkiadó, „Lyra Mundi", 1974, 108. o. Szegzárdy-Csengery József fordítása.

NAGY KÁROLY

1. Chateaubriand, akit megragadott a sírjában ülő császár romantikus képe, a fenti leírást beépítette *Mémoires d'outre-tombe* (Sírontúli emlékiratok) című művébe (szerk. Maurice Levaillant, 1948, I. köt. 316–317. o.). Szerinte egy 1450-es exhumálás során fedezték fel a trónján ülő halottat, de ezt a dátumot ő találta ki.
2. Lásd Marcel Pacaut: *Frédéric Barberousse,* Párizs, Fayard, 1990[2], 159–160. o.
3. *François Villon versei,* Budapest, Európa Könyvkiadó, „Lyra Mundi", 1983, 46. o. Szabó Lőrinc fordítása.
4. *Hernani,* IV/2, in Victor Hugo: *Drámák,* Budapest, Európa Könyvkiadó, 1962, 73–74. o. Kardos László fordítása.

A VÁR

1. Jean-Marie Pesez, lásd a bibliográfiát.
2. A Bastille valójában az V. Károly francia király parancsára a Szajna jobb partján kiépített új párizsi városfal része volt. (Molnár Péter megjegyzése.)
3. Pierre Bonnassie: „Château" (Kastély) szócikk, in *50 Mots clés de l'histoire médiévale,* Toulouse, Privat, 1981, 42. o.

4. A késő középkori várépítészet megoldása. A fal felső, kiugró pereme és a falsík közti rést nem összefüggően töltötték ki, hanem azon szabályos közönként réseket hagytak – az utóbbiakból ellenőrizhető a falsík, és e résekből a védők mindenféle forró folyadékot tudtak az ostromlókra zúdítani. Az eredendően funkcionális talprések utóbb a várkastélyokon, majd palotákon pusztán dekoratív szerepet kaptak. (Molnár Péter megjegyzése.)
5. János, Berry hercege (†1416) leghíresebb, gazdagon illusztrált imakönyvéről van szó. (A ford.)
6. Jean-Marie Pesez.
7. Jean-Paul Schneider: „Un colosse au pied d'argile: le château vu par les dictionnaires du XVIII[e] siècle", in F. X. Cuche (szerk.): *La Vie de château,* Presses Universitaires de Strasbourg, 1998, 33–43. o.
8. Roland Recht: *Le Rhin,* Párizs, Gallimard, 2001, 264. o.
9. Ávilai Szent Teréz a XVI. században a lelki élet metaforáját látta benne.
10. *Ó kastélyok, ó nyarak,* in *Arthur Rimbaud versei,* Budapest, Európa Könyvkiadó, „Lyra Mundi", 1981, 136. o. Kardos László fordítása.
11. Az idézet a „J'ai naguère habité le meilleur des châteaux" kezdetű versből való. *À Edmond Lepelletier* (Edmond Lepelletier-nek, 1875).
12. Victor Hugo: *1793,* Budapest, Táncsics Könyvkiadó, 1958, III. könyv, VII. rész, VI. fejezet (Közben felkél a nap), 414. o. Aranyossi Pál fordítása.
13. Victor Hugo: *1793,* i. m. III. könyv, VII. rész, VI. fejezet, 414–415. o.

A LOVAG, A LOVAGSÁG

1. Pierre Bonnassie: *50 Mots clés de l'histoire médiévale,* Toulouse, Privat, 1981, 43–44. o. Jean Flori, lásd bibliográfia. *Tirant le Blanc,* katalánból fordította Jean-Marie Barberà, Toulouse, Anacharsis, 2003, 7–8. o.
2. *Chevaliers et Miracles. La violence et le sacré dans la société féodale,* Párizs, Armand Colin, 2004.

3. A cím az 1214. július 27-i, Bouvines melletti csatára utal. (A ford.)
4. *Le Séminaire, livre XX, Encore,* Párizs, Seuil, 1975, 79. o.
5. Jean Flori, lásd a bibliográfiát.
6. Bouillon Gottfried a „Szent Sír védelmezője" címet vette fel Jeruzsálem elfoglalása után. A „Jeruzsálem királya" címet először fivére és utóda, I. Balduin (1100–1118) használta. (Molnár Péter pontosítása.)
7. *Tirant le Blanc,* katalánból franciára fordította Jean-Marie Barberà. Toulouse, Anacharsis, 2003, 7–8. o.

A CID

1. Franco valójában El Ferrolban (La Coruña) született. Burgos azért kötődik Franco nevéhez, mert a város a spanyol polgárháborúban a tábornok nacionalista kormányának ideiglenes székhelye lett. (A ford.)

ESZEM-ISZOM ORSZÁG *(COCAGNE)*

1. *Journal d'un bourgeois de Paris* (Egy párizsi polgár naplója), szerk. Colette Beaune, Párizs, Le Livre de Poche, „Lettres gothiques", 1990, 221–222. o. Egy öl 1,949 méternek felel meg. A mulatságot újdonságként mutatja be a szöveg, de Cocagne-ra nem utal.

A ZSONGLŐR

1. Colin Muset: *Hegedültem dalokat (Sire cuens, j'ai vielé),* in *Francia költők antológiája,* Budapest, Magyar Könyvklub, 1999, 129. o. Illyés Gyula fordítása.
2. A mű magyarul *Miasszonyunk bohóca* címen terjedt el. (A ford.)

AZ UNIKORNIS

1. *Biblia,* a Szent István Társulat kiadása, Budapest, 1987, 1205. o. Dr. Gál Ferenc fordítása.

2. Thibaut de Champagne: *Mint én, az Egyszarvú olyan (Aussi comme unicorne sui),* in *Francia költők antológiája,* Budapest, Magyar Könyvklub, 1999, 126. o. Takács Zsuzsa fordítása.
3. Köszönetet mondok Françoise Piponnier-nak, amiért rendelkezésemre bocsátotta a Gay és Stern szerkesztette régészeti szójegyzékben (*Glossaire archéologique,* lásd bibliográfia) szereplő, unikornisporral kapcsolatos szövegeket.

MELUSINA

1. A szerző Couldrette névváltozatban is ismert. (A ford.)
2. Az egymást követő bővített kiadások 1945-ben, 1947-ben, 1971-ben láttak napvilágot. A szöveg 1975-ben a „10/18", 1992-ben a „Livre de poche Biblio" sorozatban jelent meg. Lásd Pierre Brunel: „Mélusine dans *Arcane 17* d'André Breton", in Jeanne-Marie Bovin – Proinsias MacCana: *Mélusines continentales et insulaires,* Párizs, Honoré Champion, 1999, 327–342. o.
3. Lásd Anita Guerreau-Jalabert szép cikkét: „Des fées et des diables. Observations sur le sens des récits »mélusiniens« au Moyen Âge", in *Mélusines continentales et insulaires,* i. m. 105–137. o.

MERLIN

1. Nem alcímről, hanem két különböző mű címéről van szó. Az egyik a *Barzaz Breiz. Chants populaires de la Bretagne recueillis, traduits et annotés par le vicomte Hersart de La Villemarqué,* amelynek első kiadása 1839-ben jelent meg. A másik a *Contes populaires des anciens Bretons, précédés d'un Essai sur l'origine des épopées chevaleresques de la Table ronde, par Th. de La Villemarqué,* ezt 1842-ben adták ki először. (A ford.)

A TÚLVILÁGI SEREG

(La Mesnie Hellequin)

1. A szakértők úgy vélik, hogy a név germán eredetű, és egyfelől a seregre *(Heer),* másfelől a fegyverviselésre kizárólag jogosult szabad emberek testületére *(Thing)* utal.
2. Hadd hivatkozzam itt két korábbi tanulmányomra: *La Naissance du purgatoire,* Párizs, Gallimard, 1981; *La Bourse et la Vie, économie et religion,* Párizs, Hachette Littératures, 1986.
3. A fenti történetek elmesélésekor Jean-Claude Schmitt összefoglalóira támaszkodom, lásd *Les Revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale,* Párizs, Gallimard, 1994.
4. Margaret Bent – Andrew Wathey (szerk.): *Fauvel Studies,* Oxford, Clarendon Press, 1998.

JOHANNA NŐPÁPA

1. A műből csak válogatás jelent meg magyarul a *Séták Itáliában* című kötetben (Budapest, Gondolat Kiadó, 1961), Rónay György fordításában. (A ford.)
2. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1974, Nikosz Papadimitriu fordítása.
3. Szentendre, Kairosz Kiadó, 1998, Tompa Mária fordítása.

A RÓKA

1. Marcel Détienne – Jean-Pierre Vernant: *Les Ruses de l'intelligence. La* métis *des Grecs,* Párizs, Gallimard, 1974. Lásd Jacques Le Goff: „Renart et la *métis* médiévale", in Claude Rivals (szerk.): *Le Rire de Goupil: Renard, prince de l'entre-deux,* Toulouse, Le Tournefeuille, 1998, 95–103. o.
2. *Biblia,* a Szent István Társulat kiadása, Budapest, 1987, 728. o. Dr. Rosta Ferenc fordítása.
3. Buffon szövege megtalálható az alábbi kötetben: Claude Rivals (szerk.): *Le Rire de Goupil,* i. m. 185–189. o.

4. Reineke-Fuchs-Museum, Németország, Linden-Leihgestern, Dresdener Strasse 22. 35440.
5. Első kiadás: *De Goupil à Margot, histoire de bêtes,* Párizs, Mercure de France, 1910. (A ford.)
6. A német eredetit, Irina Korschunow művét *Der Findefuchs* címen a Deutscher Taschenbuch Verlag adta ki. Myriam Bouveris fordította franciára. (A ford.)
7. Lásd Marcelle Enderle: „Le renard des albums pour enfants", in Claude Rivals (szerk.): *Le Rire de Goupil,* i. m. 319–326.
8. *The Adventures of Robin Hood* (Robin Hood kalandjai), 1938. (A ford.)
9. François de la Bretèque: „Renart au cinéma, un rendez-vous manqué", in Claude Rivals (szerk.): *Le Rire de Goupil,* i. m. 327–335. o. Nem értek egyet a kitűnő filmtörténész, François de la Bretèque negatív értékelésével: a Róka tényleg új alakot öltött a filmvásznon, de a mozi új fénykort hozott a számára.

ROBIN HOOD

1. Langland ezt írja: „Ismerek Robin Hoodról és Randolphról, Chester grófjáról szóló balladákat", in *Pierre le Laboureur,* Aude Mairey francia fordítása, Jean-Pierre Genet előszavával, Párizs, Publications de la Sorbonne, 1999, 84–85. o. Chester grófja (1172–1232) történelmi személy, de egyúttal az adók ellen tiltakozó népi hős is. Lásd R. H. Hilton (szerk.): *Peasants, Knights and Heretics,* London, Cambridge University Press, 1976.
2. Michel Pastoureau, „Ivanhoé, un Moyen Âge exemplaire", in *Le Moyen Âge à livres ouverts* (a 2002-es lyoni konferencia aktái), Párizs, FFCB, 2003, 15–24. o. Uez in „Le Moyen Âge d'Ivanhoé, un best-seller à l'époque romantique", in *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental,* Párizs, Seuil, 2004, 327–338. o.
3. Walter Scott: *Ivanhoe,* Budapest, Móra Ferenc Könyvkiadó, 1980, 40. fejezet, 255. o. Szinnai Tivadar fordítása.

4. A filmből 2004-ben DVD-t adtak ki a *Rabbit Hood* című rajzfilmmel együtt, amelynek hőse a Robin Hooddal vetélkedő Bugs Bunny.

ROLAND

1. Jean Dufournet, lásd bibliográfia.
2. Uő.
3. *Roland-ének. Ófrancia históriás ének egy oxfordi kéziratból,* Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 1996, 42. o. Rajnavölgyi Géza fordítása.
4. Simon Gyula fordítása (Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994). A műből korábban *Őrjöngő Lóránt* címen jelentek meg részletek Radó Antal fordításában (Budapest, Kisfaludy-Társ. – Franklin-Társ., 1893). (A ford.)

TRISZTÁN ÉS IZOLDA

1. Lehet, hogy Lancelot és Ginevra tökéletesebben testesíti meg a *fin'amor* (tökéletes szerelem) és a *joy* (szerelmi öröm) kvintesszenciájának tekinthető udvari szerelmet, mint Trisztán és Izolda, akik szerelmi történetét a végzet tragikuma uralja. Lásd Danielle Régnier-Bohler: „Amour *fin'amor* et la *joy*", in Jacques Le Goff – Jean-Paul Schmitt (szerk.): *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval,* i. m. 32–41. o.
2. Képes Júlia fordításában, lásd *Francia költők antológiája,* Budapest, Magyar Könyvklub, 1999, 100–103. o. (A ford.)

A TRUBADÚR ÉS A *TROUVÈRE*

1. Okcitán szó, francia megfelelője a *raison.* Jelentése ebben a kontextusban „magyarázat". (A ford.)

BIBLIOGRÁFIA

BEVEZETÉS

Az alábbi kiváló munka sok olyan szöveget tesz közzé a középkortól napjainkig, amelyek egyes irodalmi témák európai elterjedését szemléltetik (közülük néhány a mi kötetünkben is szerepel):

JONIN, Pierre: *L'Europe en vers au Moyen Âge. Essai de thématique,* Párizs, Honoré Champion, 1996: lovagság, 351–369. o.; zsonglőr, 529–540. o.; csoda, 582–593. o.

LE GOFF, Jacques: *L'immaginario medievale,* in *Lo spazio letterario del Medioevo,* 1. *Il Medioevo latino,* szerk. G. Cavallo, Cl. Leonardi, E. Menesco, IV. köt., *L'attualizzazione del testo,* Róma, Salerno, 1997, 9–42. o.

ARTÚR

Arthurus rex, Acta conventus Lovaniensis, szerk. W. Van Hoecke, G. Tourny, W. Verbeke, Leuven, 1991.

Arthurus rex, Koning Arthur en Nederlanden, *La Matière de Bretagne et les anciens Pays-Bas,* kiállításkatalógus, Leuven, 1987.

La Légende arthurienne. Le Graal et la Table ronde, Danielle Régnier-Bohler előszavával, Párizs, Robert Laffont, „Bouquins", 1989.

BARBER, Richard: *King Arthur. Hero and Legend,* Woodbridge, Routledge, 1993.

BOUTET, Dominique: *Charlemagne et Arthur, ou le Roi imaginaire,* Párizs, Boutet, 1992.

BRYANT, Nigel: *The Legend of the Grail,* Woodbridge, Routledge, 2004.

CARDINI, Franco: *Il Santo Graal* (dossier Giunti), Firenze, Giunti, 1997.

CASTELNUOVO, Enrico (szerk.): *Le stanze di Artù. Gli affreschi di Frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del Medioevo,* Milánó, Electa, 1999.

CHAUOU, Amaury: *L'Idéologie Plantagenêt. Royauté arthurienne et monarchie politique dans l'espace Plantagenêt (XII^e–XIII^e siècles),* Rennes, PUR, 2001.

FARAL, Edmond: *La Légende arthurienne* (3 köt.), Párizs, Honoré Champion, 1929.

GARDNER, Edmund Garratt: *The Arthurian Legend in Italian Literature,* London, JM Dent, 1930.

GEOFFROY DE MONMOUTH: *Histoire des rois de Bretagne,* Laurence Mathey-Maille fordításában és kommentárjával, Párizs, Les Belles Lettres, 1992.

LOOMIS, Roger Sherman: *Arthurian Literature in the Middle Ages,* Oxford, Clarendon Press, 1959.

LOOMIS, Roger Sherman – Loomis, Laura Hibbard: *Arthurian Legends in Medieval Art,* New York, Modern Language Association of America, 1938.

MARINO, John B.: *The Grail Legend in Modern Literature,* Woodbridge, Routledge, 2004.

MARKALE, Jean: *Le Roi Arthur et la société celtique,* Párizs, Payot, 1976.

STÖRMER, Wilhelm: „König Artus als aristokratisches Leitbid während des späten Mittelalters", *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte,* 35, 1972, 946–971. o.

SUARD, François: „Arthur" szócikk, in Vauchez, A. (szerk.): *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge,* Párizs, Cerf, 1997, I. köt., 128–130. o.

Whitaker, Muriel: *The Legend of King Arthur in Art,* London, Cambridge University Press, 1990.

A KATEDRÁLIS

Les Bâtisseurs de cathédrales, az *Histoire* folyóirat különszáma, 2000. december.

„La cathédrale, XII^{e}–XIV^{e} siècles", *Cahiers de Fanjeaux,* 30. sz., 1995.

Les Cathédrales de l'ouest de la France, a *303. Arts, recherches et créations,* revue des pays de la Loire folyóirat különszáma, 70. sz., Nantes, 2001, 3. harmadév.

Toutes les cathédrales de France, a *Notre histoire* különszáma, 1996. július–augusztus.

Vingt siècles en cathédrales (Jacques Le Goff védnökségével), szerk. Catherine Arminjon és Denis Lavalle (a 2001-es reimsi kiállítás alkalmából), Párizs, Monum, Éditions du Patrimoine, 2001.

New Bulletin of the European Cathedral Association szakfolyóirat, 1. sz., Milánó, 1988.

Lumière gothique, I. köt.: Cathédrales de France; II. köt.: Cathédrales d'Europe, CD-Rom, 1996.

Le Temps des cathédrales, tévésorozat, szerk. Georges Duby.

Clark, Kenneth: *The Gothic Revival. A Study in the History of Taste,* London, 1928.

Duby, Georges: *Le Temps des cathédrales. L'art et la société, 980–1420,* Párizs, Gallimard, 1976; uez in Duby, Georges, *L'Art et la Société, Moyen Âge–XX^{e} siècle,* Párizs, Gallimard, „Quarto", 2002, 453–1011. o.

– „Cathédrale", in *Géo,* 151. sz., uez in *Le Temps des cathédrales,* id. kiad., 1101–1106. o.

Colombier, Pierre (du): *Les Chantiers des cathédrales,* Párizs, Picard, 1973.

ERLANDE-BRANDENBURG, Alain: „Cathédrale” szócikk in Le Goff, Jacques – Schmitt, Jean-Claude (szerk.): *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval,* Párizs, Fayard, 1999, 136–148. o.
– *Quand les cathédrales étaient peintes,* Párizs, Seuil, 1993.
– *Notre-Dame de Paris,* Párizs, La Martinière, 1991.
– *La Cathédrale,* Párizs, Fayard, 1989.
GUÉNET, François – Kiner, Aline: *La Cathédrale livre de pierre,* Párizs, Presses de la Renaissance, 2004.
GY, Pierre-Marie, o. p.: „Ecclésiologie de la cathédrale”, in *IX° Centenário de Dedicaçao da Sé de Braga,* Braga, Universidade Católica Portuguesa, 1990, 63–71. o.
KRAUS, Henry: *Gold was the Mortar. The Economics of Cathedral Building,* London, Routledge, 1979.
ROLAND, Recht: *Le Croire et le Voir. L'art des cathédrales (XII^{e}–XV^{e} siècles),* Párizs, Gallimard, 1999.
SAUERLÄNDER, Willibald: „La cathédrale et la révolution”, in *L'Art et les révolutions,* congrès de Strasbourg, 67–106. o.
VAUCHEZ, André: „La cathédrale”, in Nora, Pierre (szerk.): *Les Lieux de mémoire,* III. Les Francs, 2. Traditions, Párizs, Gallimard, 1992, 91–127. o.

NAGY KÁROLY

Charlemagne et l'épopée romane, actes du VII^{e} congrès international de la Société Rencesvalles, Párizs, Les Belles Lettres, 1978.
Charlemagne, père de l'Europe?, Histoire médiévale, 53. sz. (különszám), 2004. május.
Dalla storia al mito: la leggenda di Carlo Magno, a *Medioevo* folyóirat különszáma, 11. sz., 2002. november.
La Saga de Charlemagne, az ónorvég *Karlamagnús saga* tíz fejezete („ága”) francia nyelven, David W. Lacroix fordításában, Párizs, Le Livre de Poche, 2000.

BARBERO, Alessandro: *Carlo Magno. Un padre dell'Europa,* Róma – Bari, Laterza, 2000.

BATHIAS-RASCALOU, Céline: *Charlemagne et l'Europe,* Párizs, Vuibert, 2004.

BOUTET, Dominique: *Charlemagne et Arthur, ou le Roi imaginaire,* Párizs, Honoré Champion, 1992.

BRAUNFELS, Wolfgang (szerk.): *Karl der Grosse. Werk und Wirkung,* kiállításkatalógus, Aachen, Stadtverwaltung, 1965.

– (szerk.): *Karl der Grosse. Lebenswerk une Nachleben* (5 köt.), Düsseldorf, L. Schwann, 1965–1968.

EGINHARD: *Vita Karoli* [Károly élete], a latin szöveg és Louis Halphen francia fordítása, Párizs, Les Belles Lettres, 1938, 6. kiadás, 1994. Lásd még Claudio Leonardinak a mű olasz kiadásához írt bevezetőjét: Eginardo, *Vita di Carlo Magno,* Róma, Salerno, 1980, 7–8. o.

FALKENSTEIN, Ludwig: „Charlemagne et Aix-la-Chapelle", in *Byzantion,* 61. sz., 1991, 231–289. o.

FAVIER, Jean: *Charlemagne,* Párizs, Fayard, 1999.

FOLZ, Robert: *Le Couronnement impérial de Charlemagne,* Párizs, Gallimard, 1964.

–, *Le Souvenir et la Légende de Charlemagne dans l'Empire germanique médiéval,* Párizs, Les Belles Lettres, 1950.

GRABOÏS, Arieh: „Un mythe fondamental de l'histoire de France au Moyen Âge: le »roi David«, précurseur du »roi très chrétien«", in *Revue historique,* 287. sz., 1992, 11–31. o.

MORRISSEY, Robert: *L'Empereur à la barbe fleurie. Charlemagne dans la mythologie et l'histoire de France,* Párizs, Gallimard, 1997.

PARIS, Gaston: *Histoire poétique de Charlemagne,* Párizs, 1865; új kiad. 1905; Genf, Slatkine Reprints, 1974.

RATKOWITSCH, Christine: *Karolus Magnus – alter Æenea, alter Martinus, alter lustinus. Zu Intention und Datierung des „Aachener Karlsepos",* Bécs, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1997.

A VÁR

ALCOY, Rose: „Château" szócikk, in Barral, X. – Altet, I., *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale,* Rennes, PUR, 2003, 185–188. o.

BONNASSIE, Pierre: „Château" szócikk, in *50 mots clefs de l'histoire médiévale,* Toulouse, Privat, 1981, 39–43. o.

BOÜARD, Michel de: *Manuel d'archéologie médiévale. De la fouille à l'histoire,* Párizs, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1975, 76–132. o. Les constructions militaires.

BROWN, R. Allen: *English Castles,* új kiad., London, Boydell & Brewer, 2004.

BUR, Michel: *Le Château* (Typologie des sources du Moyen Âge occidental, 79), Turnhout, Brépols, 1999.

– „Château" szócikk, in Gauvard, Cl. – Libera, A. de – Zink, M. (szerk.): *Dictionnaire du Moyen Âge,* Párizs, PUF, 2002, 274–276.

CACIAGLI, Giuseppe: *Il castello in Italia,* Firenze, Giorgio Gambi, 1979.

CHAPELOT, Jean: *Le Château de Vincennes. Une résidence royale au Moyen Âge,* Párizs, CNRS Éditions, 1994.

CUCHE, François-Xavier: *La Vie de château. Architecture, fonctions et représentations des châteaux et des palais du Moyen Âge à nos jours* (actes du colloque de Strasbourg, 1996), Presses Universitaires de Strasbourg, 1998.

FINÓ, José Federico: *Castillos y armaduras de la Francia feudal,* Córdoba (Arg.), Ciudad universitaria, Dirección general de publicidad, 1960.

FOURNIER, Gabriel: *Le Château dans la France médiévale. Essai de sociologie monumentale,* Párizs, Aubier, 1978.

GARDELLES, Jacques: *Le Château expression du monde féodal,* in *Châteaux et Guerriers de France au Moyen Âge,* IV. köt., Strasbourg, E. Publitoral, 1980.

GIEYSZTOR, Aleksander (szerk.): *Zamek Królewski w Warszawie* [A varsói királyi kastély], Varsó, PWN, 1973.

HUBERT, Jean – Hubert, Marie-Clotilde: *Le Château fort,* Párizs, La Documentation photograpique, 1965, 5–263. sz.

LAURENT-SALCH, Charles (szerk.): *L'Atlas des châteaux forts,* Centre d'études des châteaux forts de l'Université de Strasbourg, Publitotal, 1977 (4969 ma is létező és 4788 nyomokban fellelhető kastéllyal).

LICINIO, Raffaele: *Castelli medievali. Puglia e Basilicata dai normanni a Federico II et Carlo I d'Angiò,* Bari, 1994.

MERTEN, Klaus (szerk.): *Burgen und Schlösser in Deutschland,* München, Paolo Marton, 1995.

MESQUI, Jean: *Châteaux et Enceintes de la France médiévale. De la défense à la résidence,* 2 köt., Párizs, Picard, 1991–1993.

Perdrizet, Marie-Pierre: *Le Moyen Âge au temps des chevaliers et des châteaux forts,* Párizs, Nouvelle Encyclopédie Nathan, 1985.

PESEZ, Jean-Marie: „Château" szócikk in Le Goff, J. – Schmitt, J.-C.: *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval,* Párizs, Fayard, 1999, 179–198. o.

POISSON, Jean-Michel (szerk.): *Le Château médiéval, forteresse habitée (XI^e–XVI^e siècle),* Párizs, Maison des sciences de l'homme, 1992.

RAPP, Francis: *Le Château fort dans la vie médiévale. Le château fort et la politique territoriale,* Strasbourg, Chantier d'Études médiévales, 1968.

ROCOLLE, Pierre: *Le Temps des châteaux forts. X^e–XV^e siècle,* Párizs, Armand Colin, 1994.

TUMMERS, Horst Johannes: *Rheinromantik. Romantik und Reisen am Rhein,* Köln, Greven, 1968.

WHEATLEY, Abigail: *The Idea of the Castle in Medieval England,* London, York Medieval Press, 2004.

WILLEMSEN, Carl A.: *Castel del Monte: Die Krone Apuliens,* Wiesbaden, Insel-Verlag, 1960.

A LOVAG, A LOVAGSÁG

ARNOLD, Benjamin: *German Knighthood, 1050–1300,* Oxford, Oxford University Press, 1985.

BARBER, Richard – Barker, Juliet: *Tournaments: joust, chivalry and pageants in the Middle Ages,* Woodbridge, The Boydell Press, 1989.

BARTHÉLEMY, Dominique: „Modern Mythology of Medieval Chivalry”, in Linehan, Peter – Nelson, Janet L. (szerk.): *Medieval World,* London / New York, Routledge, 2001, 214–228. o.

BORST, Arno (szerk.): *Das Rittertum im Mittelalter,* Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976.

FLORI, Jean: *Brève histoire de la chevalerie: de l'histoire au mythe chevaleresque,* Gavaudun, Éd. Fragile, 1999.

BLUMKE, Joachim: *Studien zum Ritterbegriff im 12. und 13. Jahrhundert,* Heidelberg, C. Winter, 1964.

CARDINI, Franco: „Le guerrier et le chevalier”, in Le Goff, J. (szerk.): *L'Homme médiéval,* Párizs, Seuil, 1984, 87–128. o.

CHÊNERIE, Marie-Luce: *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XIIe et XIIIe siècles,* Genf, Oroz, 1986.

CURTIUS, Ernest-Robert: „Das ritterliche Tugendsystem”, in *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter,* Bern, A. Francke, 1948.

DEMURGER, Alain: *Chevaliers du Christ. Les ordres religieux militaires au Moyen Âge, XIe–XVIe siècle,* Párizs, Seuil, 2002.

DE SMEDT, Raphaël (szerk.): *Les Chevaliers de l'ordre de la Toison d'or au XVe siècle, Notices bio-bibliographiques,* 2. kiad., Frankfurt am Main, Peter Lang, 2000.

DUBY, Georges: *La Société chevaleresque,* Párizs, Flammarion, 1988 (uez in Duby, Georges: *Qu'est-ce que la société féodale?,* Párizs, Flammarion, 2002, 1051–1205. o.).

– *Guillaume le Maréchal, le meilleur chevalier du monde,* Párizs, Fayard, 1984 (uez in Duby, Georges: *Féodalité,* Párizs, Gallimard, „Quarto”, 1996, 1051–1160. o.).

FLECKENSTEIN, Josef (szerk.): *Das ritterliche Turnier in Mittelalter,* Göttingen, Van den Hoeck & Ruprecht, 1985.

FLORI, Jean: *L'Idéologie du glaive. Préhistoire de la chevalerie,* Genf, Droz, 1983.

– „Chevalerie” szócikk, in Le Goff, J. – Schmitt, J.-Cl. (szerk.): *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval,* Párizs, Fayard, 1999, 199–213. o.
– *La Chevalerie,* Párizs, Jean-Paul Gisserot, 1998.
– *Richard Cœur de Lion. Le roi-chevalier,* Párizs, Fayard, 1999.
FRAPPIER, Jean: *Amour courtois et Table Ronde,* Genf, Droz, 1973.
GIROUARD, Mark: *The Return to Camelot: Chivalry and the English Gentlemen,* New Haven / London, Yale University Press, 1981.
KEEN, Maurice Hugh: *Chivalry,* New Heaven, Yales University Press, 1984.
KÖHLER, Erich: *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik,* Tübingen, 1970.
LE RIDER, Paule: *Le Chevalier dans le* Conte du Graal *de Chrétien de Troyes,* Párizs, SEDES, 1978.
MARCHELLO-NIZIA, Christiane: „Amour courtois, société masculine et figures du pouvoir”, in *Annales ESC,* 1981, 969–982. o. Lacan a homoszexualitásról („L'amour courtois est resté énigmatique”): *Le Séminaire, livre XX, Encore,* Párizs, Seuil, 1975, 79. o.
PAINTER, Sidney: *French Chivalry,* Ithaca, Cornell University Press, 1957.
PARAVICINI, Werner: *Die ritterlich-höfische Kultur des Mittelalters,* München, Oldenbourg, 1994.
PERDRIZET, Marie-Pierre: *Le Moyen Âge au temps des chevaliers et des châteaux forts,* Párizs, Nouvelle Encyclopédie Nathan, 1985.
RABEYROUX, Anne: „Chevalier” szócikk in Barral, X. – Altet, I., *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale,* Rennes, PUR, 2003, 192–193. o.
– *Richard Cœur de Lion. Histoire et légende,* Párizs, UGE, „10/18”, 1989.
ROUBAUD-BÉNICHOU, Sylvia: *Le Roman de chevalerie en Espagne. Entre Arthur et Don Quichotte,* Párizs, Honoré Champion, 2000.

RUIZ-DOMÈNEC, José Enrique: *La caballería o la imagen cortesana del mundo,* Genova, Università di Genova, 1984.

STANESCO, MICHEL: *Jeux d'errance du chevalier médiéval, aspects ludiques de la fonction guerrière dans la littérature du Moyen Âge flamboyant,* Leiden, E. J. Brill, 1988.

VALE, Malcolm Graham Allan: *War and Chivalry,* London, 1981.

VERNIER, Richard: *The Flower of Chivalry Bertrand du Guesclin and the Hundred Years War,* London, Boydell & Brewer, 2004.

A CID

Szöveg

Cantar de mío Cid. Chanson de mon Cid. franciára fordította Jules Horrent, 2. köt., Gent, E. Story-Scientia, 1982.

Chanson de mon Cid. Cantar de mío Cid. Éd. et trad. de Georges Martin, Paris, Aubier, 1996.

Tanulmányok

KLASSZIKUS

MENÉNDEZ Pidal, Ramón: *La España del Cid,* Madrid, Espasa–Calpe, 1929.

A *CANTAR*-RÓL

LACARRA, María Eugenia: *El Poema de mío Cid: realidad histórica e ideología,* Madrid, Porrúa, 1980.

SMITH, Colin: *The Making of the „Poema de mío Cid",* Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

A CID-MÍTOSZRÓL

EPALZA, Mikel de – Guellouz, Suzanne: *Le Cid, personnage historique et littéraire,* Párizs, Maisonneuve et Larose, 1983.

FLETCHER, Richard: *The Quest for El Cid,* Oxford, Oxford University Press, 1989.

RÖVID ISMERTETÉSEK A CIDRŐL

AURELL, Martin: „Le Cid" szócikk, in Vauchez, A. (szerk.): *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge,* Párizs, Éditions du Cerf, 1997, I. köt., 329. o.

MENJOT, Denis: „Le Cid" szócikk, in Gauvard, Cl. – Libera, A. de – Zink, M. (szerk.): *Dictionnaire du Moyen Âge,* Párizs, PUF, 2002, 291. o.

A KOLOSTOR

BRAUNFELS, Wolfgang: *Abendländische Klosterbaukunst,* Köln, DuMont, 1969.

CARRON-TOUCHARD, Jacqueline: *Cloîtres romans de France,* Saint Léger Vauban, Zodiaque, 1983.

GERHARDS, Agnès: „Clôture" szócikk in *Dictionnaire historique des ordres religieux,* Párizs, Fayard, 1998, 160–162. o.

GOETZ, Hans-Werner: *Leben im Mittelalter vom 7 bis zum 13. Jahrhundert,* München, Beck, 1986. III. Kloster und Münschleben, 65–113. o.

JACOBSEN, Werner: *Der Klosterplan von St. Gallen und die karolingische Architektur,* Berlin, Deutscher Verlag Für Kunstwissenschaft, 1992.

KLEIN, Peter K. (szerk.): *Der mittelalterliche Kreuzgang. The Medieval Cloisters. Le Cloître du Moyen Âge. Architektur, Funktion und Programm,* Regensburg, Schnell & Steiner, 2004.

LECLERCQ, Henri: „Cloître" szócikk, in *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie,* 3, 2, 1914, Párizs, Letouzey et Ané, 3. köt., 2. rész, 1991–2012. o.

LOPEZ, Élisabeth: „Clôture" szócikk, in Vauchez, A. (szerk.): *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge,* Párizs, Éditions du Cerf, 1997, I. köt., 346–347. o.

MALLET, Géraldine: „Cloître" szócikk, in Barral, X. – Altet, I. (szerk.): *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale,* Rennes, PUR, 2003, 210–212. o.

MICCOLI, Giovanni: „Les moines”, in Le Goff, J. (szerk.): *L'Homme médiéval,* Párizs, Seuil, 1989, 45–85. o.
MOULIN, Léo: *La Vie quotidienne des religieux au Moyen Âge. X^e–XV^e siècle,* Párizs, Hachette, 1978.
PRESSOUYRE, Léon: „St. Bernard to St. Francis: Monastic Ideals and Iconographic Programs in the Cloister”, in *Gesta*, XII, 1973, 71–92. o.

ESZEM-ISZOM ORSZÁG (COCAGNE)

A Cocagne-ról szóló francia fabliau *szövege*

Le Fabliau de Cocagne, szerk. Veikko Väänänen, *Neuphilologische Mitteilungen,* 48, Helsinki, 1947, 3–36. o.

Szövegek más nyelven

Angolul:

The Land of Cokaygne, szerk. Charles W. Dunn és Edward T. Byrnes, *Middle English Literature,* New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1973, 188–192. o.
PLEIT, Herman: *Dreaming of Cockaigne. Medieval Fantasies of the Perfect Life* (az első, holland kiadás 1987-ben jelent meg), angol ford., New York, Columbia University Press, 2001.

Németül:

Vom Schlaraffenland, szerk. Moriz Haupt és Heinrich Hoffmann, *Altdeutsche Blätter,* Lipcse, Brockhaus, 1836, I. köt., 163–170. o.
SACHS, Hans: *Das Schlaraffenland,* szerk. Edmund Goetze és Car Drescher, *Sämtliche Fabeln und Schwänke,* Halle, M. Niemeyer, 1893, I. köt., 8–11. o.

Olaszul:

BOCCACCIO, Giovanni: *Decameron,* Novella VIII, 3.

CAMPORESI, P.: *Il piacevole viaggio di Cuccagna,* függelék a *Carnevale, Cuccagna e giuochi di villa* című kötethez, 93–97. o. (lásd lentebb); uez in *Il paese della fame,* Bologna, Il Mulino, 1985², 212–216. o.

Átfogó tanulmány

FRANCO JÚNIOR, Hilário: *Cocanha. A Historia de une pais imaginário,* portugál nyelven, São Paolo, 1998; olasz ford.: *Nel paese di Cuccagna. La Società medievale tra il sogno e la vita quotidiana,* Jacques Le Goff előszavával, Róma, Volti della Storia, 2001.

Tanulmányok

ACKERMANN, Elfriede: *Das Schlaraffenland in German Literature and Folksong. Social Aspects of an Earthly Paradise,* Chicago, 1944.

BORGNET, Guy: „Le pays de Cocagne dans la littérature allemande, des origines à Hans Sachs", in Buschinger, Danielle – Spiewok, Wolfgang (szerk.): *Gesellschaftsutopien im Mittelalter. Discours et Figures de l'utopie au Moyen Âge,* Greifswald, actes du V^e congrès annuel de la Société Reineke, 1994, 15–27. o.

CAMPORESI, Piero: „Carnevale, Cuccagna e giuochi di villa", in *Studi e problemi di critica testuale,* 10, 1975, 57–97. o.

COCCHIARA, Giuseppe: *Il mondo alla rovescia,* Torino, Boringhieri, 1963. – *Il paese di Cuccagna e altri studi di folklore,* Torino, Boringheri, 1956¹, 1980².

DELPECH, François: „Aspects des pays de Cocagne, programmes pour une recherche", in Lafond, Jean – Redeno, Augustin (szerk.): *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et paralittéraires de la fin du XVI^e siècle, au milieu du XVII^e,* Párizs, Vrin, 1979, 35–48. o.

DELUMEAU, Jean: *La Mort des pays de Cocagne,* Párizs, Publications de la Sorbonne, 1976.

GRAF, Arturo: „Il paese di Cuccagna e i paradisi artificiali", in *Miti, leggende e superstizioni del Medioevo,* Milánó, 1892–1893.

GRAUS, Frantisek: „Social utopias in the Middle Ages", in *Past and Present,* 38, 1967, 3–19. o.

LE GOFF, Jacques: „L'utopie médiévale: le pays de Cocagne", in *Revue européenne des sciences sociales,* 27, 1989 *(Lumières, utopies, révolutions. Hommage à Bronisław Baczko),* 271–286. o.

TROUSSON, Raymond: *Voyages aux pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique,* Brüsszel, Publication de l'Université, 1975.

A ZSONGLŐR

Le Moyen Âge entre ordre et désordre, catalogue de l'exposition de la Cité de la musique à la Villette, Párizs, 2004. Lásd főleg Clouzot, Martine 56–57. o.

BALDWIN, John W. „The Image of the Jongleur in northern France around 1200", in *Speculum,* 72, 1997, 635. o.

CASAGRANDE, Carla – Vecchio, Silvana: „Clercs et jongleurs dans la société médiévale, XII^e^–XIII^e^ siècle", in *Annales ESC,* 1979, 913–928. o.

CHARLES-DOMINIQUE, Luc: „Du jongleur au ménétrier. Évolution du statut central des instrumentistes médiévaux", in Rault, Christian (szerk.): *Instruments à cordes du Moyen Âge,* Grâne, Créaphis, 1999, 29–47. o.

CLOUZOT, Martine: „*Homo ludens – Homo viator:* le jongleur au cœur des échanges culturels au Moyen Âge", in *Actes du XXXII^e^ congrès de la SHMESP,* Boulogne-sur-Mer, 2001. május.

CLOUZOT, Martine – Marchesin, Isabelle: *Le Jongleur au Moyen Âge,* Párizs, Gallimard, „Le Temps des images", 2001.

FARAL, Edmond: *Les Jongleurs en France au Moyen Âge,* Párizs, Honoré Champion, 1910.

HARTUNG, Wolfgang: *Die Spielleute. Eine Randgruppe in der Gesellschaft des Mittelalters,* Wiesbaden, 1982.

MARCHESIN, Isabelle: „Les jongleurs dans les psautiers du haut Moyen Âge: nouvelles hypothèses sur la symbolique de l'histoire médiévale", in *Cahiers de civilisation médiévale,* 1998. április–június, 127–139. o.

RYCHNER, Jean: *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs,* Genf, Droz, 1967.

STANESCO, Michel: „Jongleur" szócikk in Vauchez, André (szerk.): *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge,* Párizs, Cerf, 1997, I. köt., 83. o.

ZINK, Michel: *Poésie et conversion au Moyen Âge,* Párizs, PUF, 2003, 161–163. o. és 173–174. o.

– *Le Jongleur de Notre-Dame. Contes chrétiens du Moyen Âge,* Párizs, 1999, új kiad., Párizs, Seuil, 2002.

– *Littérature française du Moyen Âge,* Párizs, PUF, 1992. (Lásd Index, *Jongleurs.*)

ZUMTHOR, Paul: *La Lettre et la Voix. De la „littérature" médiévale,* 1987.

AZ UNIKORNIS

ASTORG, Bertrand d': *Le Mythe de la Dame à la Licorne,* Párizs, Seuil, 1963.

BERSIER, Jean Eugène: *Jean Duvet, le Maître à la Licorne,* Párizs, Berger Levrault, 1977.

BIANCIOTTO, Gabriel: *Bestiaire du Moyen Âge,* Párizs, Stock, „Moyen Âge", 1980.

BOUDET, Jean-Patrice: *La Dame à la Licorne,* Toulouse, Le Pérégrinateur, 1999.

CARMODY, Francis J.: *Physiologus latinus. Version Y,* University of California, Publications in Classical Philology, II, 1941, 95–137. o.

CHIELLINI NARI, Monica: „Licorne" szócikk, in Vauchez, A. (szerk.): *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge,* Párizs, Cerf, 1997, II. köt., 893–894. o.

ERLANDE-BRANDENBURG, Alain – Rose, Caroline: *La Dame à la Licorne,* Párizs, Michel Ascline, 1993.

GAY, Victor – Stern, Henri: „Licorne" szócikk, in *Glossaire archéologique du Moyen Âge et de la Renaissance* (2 köt.), Párizs, 1885 és 1928.

GOTFREDSEN, Lise: *The Unicorn,* London, The Harvill Press, 1999.

GUGLIELMI, Nilda (bev. és jegyzetek): *El Fisiólogo, bestiario medieval,* Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, „Colección los fundamentals", 1971. [A *Physiologus latinus* Francis J. Carmody-féle kiadását spanyolra ford. Nilda Guglielmi és Marino Ayerra Redín.]

HENKEL, Nikolaus: *Studien zum Physiologus im Mittelalter,* Tübingen, 1976, lásd 168–171. o.

JACQUART, Danielle: „Physiologus" szócikk, in Vauchez, A. (szerk.): *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge,* Párizs, Cerf, 1997, II. köt., 1209–1210. o.

JOUBERT, Fabienne: *La Tapisserie médiévale,* 1987[1], 2003[3] (Párizs, Musée national du Moyen Âge, Réunion de musées nationaux).

KENDRICK, Albert Franck: „Quelques remarques sur la »Dame à la Licorne« du Musée de Cluny (allégorie des cinq sens?)", actes du congrès d'Histoire de l'art, Párizs, 1921, III. köt., 1924, 662–666. o.

MAURICE, Jean: „Bestiaires" szócikk, in Gauvard, Cl. – De Libera, A. – Zink, M. (szerk.): *Dictionnaire du Moyen Âge,* Párizs, PUF, 2002, 161–163. o.

PLANCHE, Alice: „Deux monstres ambigus: licorne et lycantrope", in *Démons et Merveilles au Moyen Âge* (colloque international de Nice, 1987), Université de Nice–Sophia Antipolis, 1990, 153–170. o.

REYNAUD, Nicole: „Un peintre français, cartonnier de tapisserie au XV[e] siècle, Henri de Valay", in *Revue de l'art,* 22. sz., 1973, 6–21. o.

SCHNEEBALG-PERELMAN, Sophie: „La Dame à la licorne a été tissée à Bruxelles", in *Gazette des beaux-arts,* 70. sz., 1967, 253–278. o.

SEGRE, Cesare – Fery-Hue, Françoise: „Bestiaires" szócikk, in *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge,* Párizs, 1964, 171–173. o.

MELUSINA

Melusine of Lusignan. Founding Fiction in Late Medieval France, szerk. D. Maddox – S. Sturm-Maddox, Athén, The University of Georgia Press, 1996.

Mélusine, actes du colloque du Centre d'études médiévales de l'Université de Picardie, Wodan, vol. 65, 1996.

Mélusines continentales et insulaires, szerk. J.-M. Boivin – P. MacCana, Párizs, Champion, 1999.

CLIER-COLOMBANI, Françoise: *La Fée Mélusine au Moyen Âge. Images, mythes et symboles,* Párizs, Le Léopard d'or, 1881.

COUDRETTE: *Le Roman de Mélusine,* modern francia ford. Laurence Harf-Lancner, Párizs, Classiques Garnier-Flammarion, 1993.

HARF-LANCNER, Laurence: „La vraie histoire de la fée Mélusine", in *L'Histoire,* 119, 1989. február, 8–15. o.

– „Le mythe de Mélusine", in Brunel, Pierre (szerk.): *Dictionnaire des mythes littéraires,* Monaco, Éditions du Rocher, 1988, 999–1004. o.

– *Les Fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine; la naissance des fées,* Párizs, Honoré Champion, 1984[1], 1991[2].

– *Le Monde des fées dans l'Occident médiéval,* Párizs, Hachette, 2003.

JEAN D'ARRAS, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan,* szerkesztette, fordította és bevezetéssel ellátta Jean-Jacques Vincensini, Párizs, Le Livre de poche, „Lettres gothiques", 2003.

– *Mélusine (Le Roman de Mélusine ou l'histoire des Lusignan),* modern francia ford. Michèle Perret, Jacques Le Goff előszavával, Párizs, Stock, „Moyen Âge", 1979.

LECOUTEUX, Claude: *Mélusine et le chevalier au Cygne,* Jacques Le Goff előszavával, Párizs, Payot, 1982.

– „La structure des légendes mélusiniennes", in *Annales ESC,* 1978, 294–306. o.

LE GOFF, Jacques: *Mélusine maternelle et défricheuse* (Emmanuel Le Roy Ladurie-vel), in *Annales ESC,* 1971, uez in *Pour un autre Moyen Âge,* Párizs, Gallimard, 1977, 307–331. o.

LUND, Bea: *Melusine und Merlin im Mittelalter. Entwürfe und Modelle weiblicher Existenz im Beziehungsdiskurs des Geschlechter,* München, 1991.

PILLARD, Guy-Édouard: *La Déesse Mélusine. Mythologie d'une fée,* Maulévrier, Hérault-Éditions, 1989.

PINTO-MATHIEU, Élisabeth: *Le Roman de Mélusine de Coudrette et son adaptation allemande dans le roman de Thüring von Ringoltingen,* Göppingen, Kummerle Verlag, 1990.

SERGENT, Bernard: „Cinq études sur Mélusine", in *Mythologie française,* 177, 1995, 27–38.

THÜRING DE RINGOLTINGEN: *Mélusine et autres récits,* bemutatja, fordította és jegyzetekkel ellátta Claude Lecouteux, Párizs, Honoré Champion, 1999.

VINCENSINI, Jean-Jacques: „Modernité de Mélusine dans *Le Dernier Chant de Malaterre* de François Bourgeon", in *La France médiévale et les écrivains d'aujourd'hui,* szerk. M. Gally, Párizs, PUF, „Perspectives littéraires", 2000, 163–178. o.

– „Mélusine ou la vertu de la trahison (notes sur la vraisemblance dans les récits mélusiniens)", in *Revue des langues romanes,* „Merveilleux et fantastique dans la littérature du Moyen Âge" c. különszám, szerk. F. Dubost, 101, 2, 1996, 35–48. o.

11–13 éves gyerekek számára:

PERRET, Michèle: *La Légende de Mélusine,* Párizs, Flammarion, „Castor-Junior", 1997.

MERLIN

BAUMGARTNER, Emmanuelle: *Merlin le Prophète ou Livre du Graal,* Párizs, Stock, „Moyen Âge", 1980.

BERTHELOT, Anne: „Merlin” szócikk, in Gauvard, Cl. – Libera, A. de – Zink, M., *Dictionnaire du Moyen Âge,* Párizs, PUF, 2002, 903–904. o.

BLOCH, R. Howard: „Merlin and the Modes of Medieval Legal Meaning”, in *Archéologie des signes,* szerk. L. Brind Amour – E. Vance, Toronto, Pontifical Institute, 1983, 127–144. o.

HARDING, Carol E.: *Merlin and Legendary Romance,* New York, London, Garland, 1988.

MICHA, Alexandre: „Merlin” szócikk, in *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge,* Párizs, Le Livre de poche, 1992, új kiad., Fayard, 1994, 1098–1099. o.

– *Merlin,* Genf, Droz, 1980.

REEVES, Marjorie: *The Influence of Prophecy in the Later Middle Ages. A Study in Joachimism,* Oxford, Clarendon Press, 1969.

RUSCONI, Roberto: *Profezia e profeti alla fine del Medioevo,* Róma, 1999.

SUARD, François: „Merlin” szócikk, in Vauchez, André (szerk.): *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge,* Párizs, Cerf, 1997, II. köt., 989. o.

VAUCHEZ, André (szerk.): *Les Textes prophétiques et la prophétie en Occident* (XIIe–XVIe siècles), Róma, École Française, 1990.

ZUMTHOR, Paul: *Merlin le Prophète. Un thème de la littérature prophétique de l'historiographie des romans,* 1943; új kiad. Genf, Droz, 2000.

A TÚLVILÁGI SEREG

Szövegek

MEISEN, Karl: *Die Sagen von Wütenden Heer und Wilden Jäger,* Münster i. W., 1935.

Le Charivari (konferenciakiadv.), szerk. Jacques Le Goff – J.-Cl. Schmitt, Párizs, Hága, New York, Mouton, 1981.

BOUET, Pierre: „La Mesnie Hellequin dans *l'Historia Ecclesiastica* d'Orderic Vital", in *Mélanges Kerlouégan,* Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 1994, 61–68. o.

CARDINI, Franco: *Magia, stregoneria, superstizioni nell'Occidente medievale,* Firenze, La Nuova Italia, 1979.

COHEN, Gustave: „Survivances modernes de la Mesnie Hellequin", in *Bulletin de l'Académie royale de Belgique,* 1948, 32–47. o.

ENDTER, Alfred: *Die Sage vom wilden Jäger und von der wilde Jagd. Studien über den deutschen Dämonenglauben,* Frankfurt am Main, Gelnhausen, 1933.

GINZBURG, Carlo: *Storia notturna. Una decifrazione del sabba,* Torino, G. Einaudi, 1989.

HARF-LANCNER, Laurence: „L'enfer de la cour d'Henri II Plantagenêt et la Mesnie Hellequin", in *L'État et les aristocrates (XII^{e}–XVII^{e} s.),* Párizs, ENS, 1959, 27–50. o.

– *Le Monde des fées dans l'Occident médiéval,* Párizs, Hachette, 2003. („La Mesnie Hellequin et les revenants", 164. o. sk.)

LECOUTEUX, Claude: *Chasses fantastiques et cohortes de la nuit au Moyen Âge,* Párizs, Imago, 1999.

SCHMITT, Jean-Claude: *Les Corps, les Rites, les Rêves, le Temps. Essais d'anthropologie médiévale,* Párizs, Gallimard, 2001. „Charivari" és „Mesnie Hellequin" in IX. fejezet, „Les masques, le diable, les morts".

– *Les Revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale,* Párizs, Gallimard, 1994, V. fejezet, „La Mesnie Hellequin", 115–145. o.

SPADA, Dario: *La caccia selvaggia,* Milánó, Barbarossa, 1994.

UHL, Patrice: „Hellequin et Fortune: le trajet d'un couple emblématique", in *Perspectives médiévales,* XV, 1989, 85–89. o.

VARVARO, Alberto: *Apparizioni fantastiche. Tradizioni folcloriche e letteratura nel Medioevo,* Bologna, Il Mulino, 1994.

WALTER, Philippe: „La Mesnie Hellequin. Mythe calendaire et mémoire rituelle", in *Iris,* 18, 1999, 51–71. o.

– (szerk.): *Le Mythe de la chasse sauvage dans l'Europe médiévale,* Párizs, Honoré Champion, 1997.

JOHANNA NŐPÁPA

BOUREAU, Alain: *La Papesse Jeanne,* Párizs, Flammarion, 1988.

DÖLLINGER, J. J. Ignaz von: *Die Papst-Fabeln des Mittelalters. Ein Beitrag zur Kirchengeschichte,* München, 1863; francia ford. Párizs, 1865; bővített német nyelvű kiadás: Stuttgart, Verl. der J. G. Cotta'schen Buchh., 1890.

ONOFRIO, Cesare d': *La papessa Giovanna. Roma e papato tra storia e leggenda,* Róma, Romana Società Editrice, 1979.

PARDOE, Darrel – Pardoe, Rosemary: *The Female Pope: the Mystery of Pope Joan,* Wellinborough, Crucible, 1988.

PARAVICINI BAGLIANI, Agostino: *La corte dei papi,* Róma, Viella Ed., 1997.

PETOIA, Erberto: „Scandalo a San Pietro", in *Medioevo,* 87, 2004. április, 69–73. o.

A RÓKA

Le Roman de Renart (2 köt.), sajtó alá rendezte és fordította Jean Dufournet és André Méline, Párizs, Classiques Garnier-Flammarion, 1985.

Le Roman de Renart, sajtó alá rendezte és fordította Armand Strubel, Párizs, Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade", 1998.

Le Roman d'Ysengrin, E. Charbonnier francia fordítása, Párizs, Les Belles Lettres, 1991.

L'Évasion d'un prisonnier. Ecbasis cujusdam captivi, kétnyelvű kiadás Charles Munier francia fordításával, Párizs, CNRS – Turnhout, Brepols, 1998.

Le Goupil et le Paysan (Roman de Renart, branche X), szerk. Jean Dufournet, Párizs, Honoré Champion, 1990.

Reinhart Fuchs, modern német ford. Wolfgang Spiewok, Lipcse, Reclam, 1977.

Une œuvre, Le Roman de Renart, *un thème, société animale et société humaine,* szerk. Annick Arnaldi – Noëlle Anglade, Párizs, Les Classiques Hatier, 1977.

Ifjúsági irodalom

KAWA-TOPOR, Xavier – Bachelier, Benjamin: *Mon Roman de Renart,* CD-melléklettel, Arles, Actes Sud Junior, 2004.

Tanulmányok

„Renart" szócikk in *Lexicon des Mittelalters,* VII/4, 1994, 720–724. hasáb.

BATANY, Jean: *Scènes et Coulisses du Roman de Renart,* Párizs, 1989.

BELLON, Roger: „Roman de Renart" szócikk, in Gauvard, Cl. – Libera, A. de – Zink, M. (szerk.): *Dictionnaire du Moyen Âge,* Párizs, PUF, 2002, 1243–1244. o.

– „Trickery as an Element of Character of Renart", in *Forum for Modern Language Studies,* XXII, 1, 1986, 34–52. o.

BOSSUAT, Robert: *Le Roman de Renard,* Párizs, 1957[1], 1967[2].

BOSSUAT, Robert – Lefèvre, Sylvie: „Roman de Renart" szócikk, in *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge,* Párizs, Le Livre de Poche, 1964[1], új kiad. 1992, 1312–1315. o.

COMBARIEU DU GRÈS, Micheline de – Subrénat, Jean: *Le Roman de Renart: index des thèmes et des personnages,* Aix-en-Provence, Cuerma, „Sénéfiance", 22, 1987.

DELORT, Robert: *Les animaux ont une histoire,* Párizs, Seuil, 1984.

DRAGONETTI, René: „Renart est mort, Renart est vif, Renart règne", in *Critique,* 375–6. sz., 1979, 783–798. o., uez in *La Musique et les Lettres,* Genf, Droz, 1986, 419–434. o.

FLINN, John: *Le Roman de Renart dans la littérature française et dans les littératures étrangères au Moyen Âge,* Párizs, PUF. – Toronto, University of Toronto Romance Series, 1963.

FOULET, Lucien: *Le Roman de Renard,* Párizs, 1914.

GOULLET, Monique: „Ecbasis cujusdam captivi" szócikk, in Gauvard, Cl. – Libera, A. de – Zink, M. (szerk.): *Dictionnaire du Moyen Âge,* Párizs, PUF, 2002, 458. o.

HEINRICH (Der Glîchezaere): *Fuchs Reinhart,* francia ford. Danielle Buschinger és Jean-Marc Pastré, Greifswald, Reineke, 1993.

PASTRÉ, Jean-Marc: „Reinhart Fuchs" szócikk, in Gauvard, Cl. – Libera, A. de – Zink, M. (szerk.): *Dictionnaire du Moyen Âge,* Párizs, PUF, 2002, 1192–1194. o.

REICHLER, Claude: *La Diabolie: la séduction, la renardie, l'écriture,* Párizs, Minuit, 1979.

RIVALS, Claude (szerk.): *Le Rire de Goupil. Renard, prince de l'entre-deux,* Toulouse, La Tournefeuille, 1998.

ROUSSEL, Henri: *Renart le Nouvel de Jacquemart Gielée. Étude littéraire,* Lille, 1984.

SCHEIDEGGER, Jean R.: *Le Roman de Renart ou le Texte de la dérision,* Genf, Droz, 1989.

STRUBEL, Armand: *La Rose, Renart et le Graal,* Párizs, Slatkine, 1989.

TILLIETTE, Jean-Yves: „Ysengrinus" szócikk, in Gauvard, Cl. – Libera, A. de – Zink, M. (szerk.): *Dictionnaire du Moyen Âge,* Párizs, PUF, 2002, 1483. o.

VARTY, Kenneth: *Reynard the Fox. A Study of the Fox in Medieval English Art,* Leicester, Leicester University Press, 1967.

VOISENET, Jacques, *Bestiaire chrétien. L'imagerie animale des auteurs du haut-Moyen Âge (Ve–XIe siècle),* Toulouse, Privat, 1994.

– *Bêtes et hommes dans le monde médiéval. Le bestiaire des clercs du Ve au XIIe siècle,* Turnhout, Brepols, 2000 (Jacques Le Goff előszavával).
Az 1988 óta működő Société internationale d'études sur le *Roman de Renart* [A Róka-regény-kutatás Nemzetközi Társasága] éves kiadványa: *Reinardus. Yearbook of the International Reynard Society,* Amsterdam – Philadelphia, Pennsylvania, John Benjamins Publishing Company.

ROBIN HOOD

DOBSON, Richard B. – Taylor, John: *Rymes of Robin Hood: an introduction to the English Outlaw,* London, Heinemann, 1976.
GLEISSNER, Reinhard: „Robin Hood" szócikk, in *Lexikon des Mittelalters,* VII/5., 1994, 919–920. o.
HOLT, James C.: *Robin Hood,* London, Thames and Hudson, 1982.
POLLARD, Anthony J.: *Imagining Robin Hood. The Late Medieval Stories in Historical Context,* Woodbridge, Routledge, 2004.

ROLAND

Szöveg

Chanson de Roland, sajtó alá rendezte és fordította Joseph Bédier, 1921, 6. kiad. 1937; Gérard Moignet kiadása: Párizs, Bordas, 1969, 3. kiad. 1972; Pierre Jonin kiadása: Párizs, Gallimard, „Folio", 1979; Jan Short kiadása: Párizs, Le Livre de poche, „Lettres gothiques", 1990; Jean Dufournet kiadása: Párizs, Classiques Garnier-Flammarion, 1993; Cesare Segre kiadása: Genf, Droz, 2003.

Tanulmányok

AMALVI, Christian: „*La Chanson de Roland* et l'image de Roland dans la littérature scolaire en France de 1815 à 1914", in *De l'art et la manière d'accomoder les héros de l'histoire de France. De Vercingétorix à la Révolution,* Párizs, Albin Michel, 1988, 89–111. o.

BURGER, André: *Turold, poète de la fidélité,* Genf, Droz, 1977.

DUFOURNET, Jean: *Cours sur la Chanson de Roland,* Párizs, CDU, 1972.

GALLETTI, Anna Imelde – Roda, Roberto: *Sulle orme di Orlando. Leggende e luoghi carolingi in Italia. I paladini di Francia nelle tradizioni italiane. Una proposta storico antropologica,* Padova, Interbooks, 1987.

HORRENT, Jules: „Roland (Chanson de)" szócikk, in *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge,* Párizs, Le Livre de poche, 1992, 1299–1304. o.

KELLER, Hans-Erich: *Autour de Roland. Recherches sur la chanson de geste,* Párizs, Honoré Champion, 1989.

LAFONT, Robert, *La Geste de Roland* (2 köt.) Párizs, L'Harmattan, 1991.

LE GENTIL, Pierre: *La Chanson de Roland,* Párizs, Hatier, 1955.

LEJEUNE, Rita: „Le héros Roland, mythe ou personnage historique?", in *Académie royale de Belgique. Bulletin de la classe des lettres et des sciences morales et politiques,* 5. folyam, 65 köt., 1979, 145–165. o.

LEJEUNE, Rita – Stiennon, Jacques: „Le héros Roland, neveu de Charlemagne", in Braunfels, W. (szerk.): *Karl der Grosse,* IV. köt., Düsseldorf, 1967.

LEJEUNE, Rita – Stiennon, Jacques: *La Légende de Roland dans l'art du Moyen Âge* (2 köt.), Liège, 1965.

MANDACH, André de: *La Chanson de Roland, transferts du mythe dans le monde occidental et oriental,* Genf, Droz, 1993.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs,* Párizs, Picard, 1960.

RONCAGLIA, Aurelio: „Roland e il peccato di Carlomagno", in *Mélanges Martin de Riquet,* Barcelona, 1986, 315–348. o.

ROQUES, Mario: „L'attitude du héros mourant dans *La Chanson de Roland*", in Romania, LXVI, 1940, 355–366. o.

TRISZTÁN ÉS IZOLDA

Szöveg

Le Roman de Tristan et Iseut renouvelé par Joseph Bédier, Párizs, Piazza, 1900.

BÉROUL: *Tristan et Yseut,* szerk. Daniel Poirion, Christiane Marchello-Nizia előszavával, Párizs, Gallimard, „Folio Classique", 1995 és 2000.

MARY, André: *La Merveilleuse Histoire de Tristan et Iseut restituée par André Mary,* Párizs, Gallimard, „Folio Classique", 1973 (Denis de Rougemont előszavával).

Tristan et Iseut. Les „Tristan" en vers, fordította és sajtó alá rendezte Jean-Charles Payen, Párizs, Garnier, 1974.

Tristan et Iseut. Les poèmes français, la saga norroise, szerk. Philippe Walter – Daniel Lacroix, Párizs, Le Livre de poche, „Lettres gothiques", 1989.

Tristan et Yseut. Les premières versions européennes, szerk. Christiane Marchello-Nizia, Párizs, Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade", 1995.

Tanulmányok

BAUMGARTNER, Emmanuelle: *La Harpe et l'Épée. Tradition et renouvellement dans le „Tristan" en prose,* Párizs, SEDES, 1990.

– *Tristan et Iseut. De la légende aux récits en vers,* Párizs, PUF, 1987.

BUSCHINGER, Danielle (szerk.): *La Légende de Tristan au Moyen Âge* (az 1982-es amiens-i konferencia aktái), Göppingen, Kümmerle Verlag, 1982.

– (szerk.): *Tristan et Yseut, mythe européen et mondial* (az 1986-os amiens-i konferencia aktái), Göppingen, Kümmerle Verlag, 1987.

CAZENAVE, Michel: *Le Philtre et l'Amour. La légende de Tristan et Iseut,* Párizs, José Corti, 1969.

CHOCHEYRAS, Jacques: *Tristan et Iseut. Genèse d'un mythe littéraire,* Párizs, Honoré Champion, 1996.

FRAPPIER, Jean: „Structure et sens du Tristan: version commune, version courtoise", in *Cahiers de civilisation médiévale,* 6, 1963, 255–280. és 441–454. o.

FRITZ, Jean-Marie: „Tristan (légende de)" szócikk, in *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge,* Párizs, Fayard, 1991[2], 1445–1448. o.; „Tristan en prose" szócikk, uott, 1448–1450. o.

HEIJKANT, Marie-José (szerk.): *Tristano Riccardiano,* Parma, Pratiche Editrice, 1991.

KLEINHENZ, Christopher: „Tristan in Italy: the Death or Rebirth of a Legend", in *Studies in Medieval Culture,* 5, 1975, 145–158. o.

LEJEUNE, Rita: „Les noms de Tristan et Iseut dans l'anthroponymie médiévale", in *Mélanges offerts à Jean Frappier,* Genf, Droz, II. köt., 1970, 525–630. o.

MIQUEL, André: *Deux histoires d'amour, de Majnün à Tristan,* Párizs, Odile Jacob, 1995.

PASTOUREAU, Michel: „Les armoiries de Tristan", in *L'Hermine et le Sinople. Études d'héraldisme médiéval,* Párizs, Le Léopard d'or, 1982, 279–298. o.

PAYEN, Jean-Charles: „Lancelot contre Tristan: la conjuration d'un mythe subversif (Réflexions sur l'idéologie romanesque au Moyen Âge", in *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil,* Párizs, SEDES, 1973, 617–632. o.

POIRON, Daniel: „Le Tristan de Béroul: récit, légende et mythe", in *L'Information littéraire,* XXVI, 1974, 159–207. o.

RIBARD, Jacques: *Du philtre au Graal. Pour une interprétation théologique du roman de „Tristan" et du „Conte du Graal",* Genf, Slatkine, 1989.

ROUGEMONT, Denis de: *L'Amour et l'Occident,* Párizs, Plon, 1972.

WAGNER, Richard: *Tristan et Isolde,* Pierre Miquel új fordításában (Pierre Boulez előszavával), Párizs, Gallimard, „Folio théâtre", 1996.

WALTER, Philippe: *Le Gant de verre. Le Mythe de Tristan et Yseut,* La Gacilly, Artus, 1990.

A TRUBADÚR ÉS A *TROUVÈRE*

Zene

AUBREY, Elizabeth: *The Music of the Troubadours,* Bloomington (Indiana), Indiana University Press, 1996.

WERF, Hendrik van der – Bond, Gerald S.: *The Extant Troubadours Melodies,* New York, Rochester, 1984.

Szövegek

AURELL, Martine: *La Vielle et l'Épée. Troubadours et politique en Provence au XIII^e siècle,* Párizs, Aubier, 1989.

BEC, Pierre: *Anthologie des troubadours,* Párizs, UGE, „10/18", 1979[1], 1985[2].

– *Burlesque et obscénité chez les troubadours,* Párizs, Stock, 1984.

BOUTIÈRE, Jean – Schutz, Alexander Hermann – Cluzel, Irénée-Marcel: *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles,* A. G. Nizet, 1973.

JEANROY, Alfred: *Anthologie des troubadours, XII^e et XIII^e siècles,* Párizs, A.-G. Nizet, 1974.

LAVAUD, René – Nelli, René: *Les Troubadours,* 2 köt., Párizs, Desclée de Brouwer, 1960, 1966.

RIQUER, Martin de: *Los Trovadores. Historia literaria y textos,* 3 köt., Barcelona, 1975.

ROSENBERG, Samuel N. – Tischler, Hans – Grossel, Marie-Geneviève: *Chansons de trouvères. „Chanter m'estuet",* Párizs, LGF, Le Livre de poche, „Lettres gothiques", 1995.

Tanulmányok

BRUNEL-LOBRICHON, Geneviève – Duhamel-Amado, Claudie: *Au temps des troubadours, XII^e–XIII^e siècle,* Párizs, Hachette, 1997.

BRUNEL-LOBRICHON, Geneviève: „Troubadours" szócikk, in *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge,* Párizs, Fayard, 1992, 1456–1458. o.

CHEYETTE, Frederick L.: *Ermengard of Narbonne and the World of the Troubadours,* Cornell University Press, 2001[1], 2004[2].

CROPP, Glynnis M.: *Le Vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique,* Genf, Droz, 1975.

HUCHET, Jean-Claude: *L'Amour discourtois. La „fine amor" chez les premiers troubadours,* Toulouse, Privat, 1987.

– „Vidas et razos" szócikk, in Gauvard, Cl. – Libera, A. de – Zink, M. (szerk.): *Dictionnaire du Moyen Âge,* Párizs, PUF, 2002, 1446–1447. o.

KAY, Sarah: *Subjectivity in Troubadour Poetry,* Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

KÖHLER, Erich: *Trobadorlyrik und höfischer Roman: Aufsätze zur französischen* und *provenzalischen Literatur des Mittelalters,* Berlin, Ruetten und Loening, 1962.

– „Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours", in *Cahiers de civilisation médiévale,* VI, 1964, p. 27–51.

MARROU, Henri-Irénée (Henri Davenson): *Les Troubadours,* Seuil, 1971.

MONSON, Don A.: „The Troubadours Lady Reconsidered Again", in *Speculum,* 70, 1995, p. 255–274.

MURAILLE, Guy: „Trouvères lyriques" szócikk, in *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge,* Párizs, Fayard, 1992, 1458–1463. o.

NELLI, René: *Écrivains anti-conformistes du Moyen Âge occitan,* (2 köt.), Párizs, Phébus, 1977.

– *L'Érotique des troubadours,* (2 köt.), Párizs, UGE, „10/18", 1974.

PADEN, William D.: „The Troubadour's Lady as seen through Thick History", in *Exemplaria,* 11, 1999, 221–244. o.

– *The Voice of the Trobairitz. Perspectives on the Women Troubadours,* University of Pennsylvannia Press, 1989.

PATERSON, Linda: *The World of the Troubadours. Medieval Occitan Society c. 1100–1300,* Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

PAYEN, Jean-Charles: *Le Prince d'Aquitaine. Essai sur Guillaume IX, son œuvre et son érotique,* Párizs, Honoré Champion, 1980.

RÉGNIER-BOHLER, Danielle: „Amour courtois" szócikk, in Le Goff, Jacques – Schmitt, Jean-Claude (szerk.): *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval,* Párizs, Fayard, 1999, 32–41. o.

ROUBAUD, Jacques: *La Fleur inverse. Essais sur l'art formel des troubadours,* Párizs, Ramsay, 1986.

– *Les Troubadours,* Párizs, Seghers, 1980.

WARNING, Rainer: „Moi lyrique et société chez les troubadours", in Brin d'Amour, Lucie – Vance, Eugene (szerk.): *Archéologie du signe,* Torontó, *Papers in Medieval Studies,* 3, 1983.

ZUCCHETO, Gérard: *Terre des troubadours (XII^e–XIII^e siècle),* Max Rouquette előszavával, Párizs, Éd. de Paris, 1996, CD-melléklettel.

A VALKŰR

Szövegek

La Chanson des Nibelungen, ford. és bev. Danielle Ruschinger és Jean-Marc Pastré, Párizs, Gallimard, „L'Aube des peuples", 2001.

ARIÈGES, Jean d': *Richard Wagner. La Walkyrie,* kétnyelvű kiadás, Párizs, Aubier-Flammarion, 1970.

Tanulmányok

BOYER, Régis: *La Religion des anciens scandinaves,* Párizs, Payot, 1981.

BUSCHINGER, Danielle: „Les relations entre épopée française et épopée germanique. Essai de position des problèmes", in *Au carrefour des routes d'Europe : La chanson de geste,* X[e] congrès international de la société Renceyvals, Aix-en-Provence, 1987, 77–101. o.

DILLMANN, François-Xavier: *L'Edda. Récits de mythologie nordique par Snorri Sturluson,* Párizs, Gallimard, „L'Aube des peuples", 1991.

DUMÉZIL, Georges: *Mythes et dieux de la Scandinavie ancienne,* Párizs, Gallimard, 2000.

KRAPPE, A. H.: „The Walkyries", in *Modern Language Review,* 21, 1926, 55–73. o.

LACROIX, Daniel W.: „Edda poétique" (464–466. o.), „Saga" (1264–1267. o.), „Snorri Sturluson" (1339–1342. o.) szócikkek, in Gauvard, Cl. – Libera, A. de – Zink, M. (szerk.): *Dictionnaire du Moyen Âge,* Párizs, PUF, 2002.

MÜLLER, Ursula – Müller, Ulrich (szerk.): *Richard Wagner und sein Mittelalter,* Salzburg, U. Müller-Speiser, 1989.

SIMEK, Rudolf: „Walküren" szócikk, in *Lexicon des Mittelalters,* 8/9, 1997, 1978. o.

STEBLIN-KAMENSKIJ [Sztyeblin-Kamenszkij]: „Valkyries and Heroes", in *Arkiv für nordisk Filologi,* 97, 1982, 81–93. o.

TONNELAT, Ernest: *La Légende des Nibelungen en Allemagne au XIXe siècle,* Párizs, Les Belles Lettres, 1952.

Ezt a könyvet már befejeztem, amikor megkaptam François Amy de la Bretèque nagyszabású (1276 oldalas) összegzését *L'Imaginaire médiéval dans le cinéma occidental* (A középkor képzeletvilága a nyugati filmművészetben) címmel (Párizs, Honoré Champion, 2004). A mű fontos adalékokat közöl az általunk idézett filmekről, továbbá más, a középkor képzeletvilágát megjelenítő filmművészeti alkotásokról. Ez a figyelemre méltó összeállítás bemutatja, hogyan jelenik meg a gótika, Roland, a Cid, Artúr, a lovagok, Merlin, a trubadúrok, Trisztán és Izolda, a Róka, Robin Hood, Walter Scott, Victor Hugo és Wagner középkora a mozivásznon keresztül.

TARTALOM

Európa Könyvkiadó, Budapest
Felelős kiadó Barna Imre igazgató
Tördelte a Grafitrend Kft.
Nyomta a Szekszárdi Nyomda Kft.
Felelős vezető Vadász Katalin igazgató
Készült Szekszárdon, 2012-ben
Szerkesztette Komlósi Éva
Felelős szerkesztő Barna Imre

Művészeti vezető Gerhes Gábor
A kötetet Binder Izabella tervezte
Készült 16,2 (A/5) ív terjedelemben
ISBN 978 963 07 9353 7
www.europakiado.hu